

Arntzen
Cusatelli
De Angelis
Lemaire
Mazzacurati

Musil contro Proust



Musil contro Proust. Non è certo una sfida reale né un duello d'ombre simboliche, piuttosto l'analisi di due proiezioni (cioè di due « effetti » di scrittura, di due immagini della letteratura) sui terreni più aperti del Novecento europeo. Spesso implicitamente, talvolta invece per raffronti ravvicinati o attraverso la mediazione d'altre voci, il gioco incruento di questo confronto prelude a un bilancio, tutto da saldare, dei destini molteplici e delle operazioni conoscitive meno ovvie assegnate al romanzo, in questa incipiente fin de siècle. Chi ha gridato allo scandalo (al suo solo annuncio) per l'apparente irriverenza di questo match, ha già denunciato così di risiedere nelle dignitose province del buon senso, delle gerarchie consolidate, delle certezze infrangibili, della letteratura pura, da mausoleo. Chi invece se n'è compiaciuto come di una sortita iconoclasta, di vieto sentore ludico, stenta a comprendere che l'ironia è una particolare specie d'amore, non sbaraglia il campo ma cerca solo tracciati diversi, luci attenuate, per dissimulare le stesse passioni che animano gli adoratori d'immagini: solo meno spudorate, meno intransigenti, più circondate da ombre perplesse.

L'incontro, in quanto tale, s'è ovviamente risolto con la formula sportiva del «no contest»: ma l'itinerario di questo verdetto racchiude una lezione non neutrale sulle « spettacolari trasformazioni » subite dal romanzo in questo secolo e paragonabili, come sosteneva Albérès, « a quelle della vita organica nel Terziario e nel Quaternario ».

Ocr e conversione a cura di Natjus

© Shakespeare and Company di Giuseppe Recchia

**ARNTZEN - CUSATELLI - DE ANGELIS - LEMAIRE -
MAZZACURATI**

MUSIL CONTRO PROUST

Indice

Nota

Una geografia del romanzo: dal continente Proust all'arcipelago Musil, di Giancarlo Mazzacurati

Dialoghi sacri: Ulrich e Agathe, di Helmut Arntzen

Musil contro Proust?, di Giorgio Cusatelli

Attimo, costellazione, essenze: sul concetto di tempo in Musil e Proust, di Enrico De Angelis

La rivelazione, di Gérard-Georges Lemaire

MUSIL CONTRO PROUST

Questo volume raccoglie gli interventi dell'incontro « Musil contro Proust » tenutosi a Padova il 27 marzo 1981. Tale Incontro, pensato ed organizzato dalla Shakespeare & Company e dal Goethe Institut di Trieste, si è avvalso della collaborazione del gruppo « Critica dell'ideologia della scuola di perfezionamento in filosofia » e dell'istituto di anglistica e germanistica dell'Università di Padova.

Ringraziamo qui coloro che hanno creduto in questa operazione letteraria, che ha voluto essere anche e soprattutto un'operazione contro una vecchia critica ormai cieca, se non morta e sepolta.

Una geografia del romanzo: dal continente Proust all'arcipelago Musil

GIANCARLO MAZZACURATI

« Non v'è immagine sicura del signor Teste.
Tutti i ritratti differiscono tra loro ».

P. Valery, *Monsieur Teste*

1. Quanto più aperte si fanno le strade, più larghi i fiumi, tanto più è difficile segnare sorgenti univoche, nella mappa dei prototipi. Le tracce lontane sbiadiscono, quelle recenti si accavallano e si moltiplicano presto nei percorsi della scrittura narrativa, tra Otto e Novecento. In altre parole non è facile dire (separando con taglio netto le testimonianze) quando e da chi tale scrittura sia stata resa maniacalmente tersa dinanzi al proprio oggetto, quando e perché si sia invece lasciata appannare dall'alito troppo vicino dell'autore, quando e come, infine, sia divenuta il campo speculare dei propri atti. Se poi dai versanti dell'astrazione tipologica si scende alla sequenza dei casi, difficilmente si potrà negare che proprio il massimo di trasparenza può coincidere (come accade in Flaubert) col massimo della complessità esecutiva, dello spessore autonomo della scrittura in quanto lavoro, cioè col massimo di « artificio », secondo quanto già predicavano le grandi poetiche cinquecentesche, ipotizzando la « naturalezza » come una natura di secondo grado, raggiungibile al colmo di un processo che prevede il controllo dissimulato di tutte le tecniche dell'arte. I vari « gradi zero » potevano già essere così sia l'estrema articolazione dei linguaggi naturali che l'estrema disarticolazione e rarefazione delle più ingombranti (ovvero più visibili) tecniche della rappresentazione. Roland Barthes sosteneva ad esempio che l'artigianato flaubertiano, teso a

levigare la superficie della scrittura fino alla neutralità diafana d'un vetro da cui si guardi la strada senza apparenti rifrazioni, in realtà ha poi fruttato, nelle assunzioni manieristiche dei naturalisti, una scrittura « carica dei segni più spettacolari della fabbricazione »¹.

Queste avvertenze che già deviano lontano dal tema vogliono soltanto indicare le radici remote d'una difficoltà più prossima, come l'operazione disperatamente alchemica di isolare e rendere visibili subito, dopo la crisi del romanzo classico, campi di scrittura scanditi, materiali da costruzione più o meno refrattari al calore, tecniche semplici e tecniche complesse, senza che i diagrammi descritti secondo un certo ordine non rischino di rovesciarsi appena si innesti, sull'ascissa o sull'ordinata, una riflessione sull'ordine parallelo: come abbiamo visto, la massima difficoltà per l'emittente (Flaubert) può diventare, tramite il messaggio, la massima semplicità per il destinatario (i lettori di *Madame Bovary*); e viceversa, la facilità di un segno nero su tela bianca il più profondo enigma per chi non conosca o abbia perduto il codice; se mai codice ci fu.

Ci libereremo presto di simili questioni di metodo, poco originali del resto, anche se forse non del tutto superflue. Restando fermi ad una nozione di scrittura come effetto di ricezione e non come effetto di lavoro, si può dire che, dagli ultimi decenni dell'Ottocento, in Europa, la sperimentazione della scrittura narrativa si estenda a ventaglio tra due poli: uno, più legato agli ordini del romanzo classico ma non per questo necessariamente più tradizionale, è quello della scrittura *transitiva*, l'altro quello della scrittura *intransitiva*. Prima di proseguire tuttavia sarà bene fissare un patto: in nessun caso, neppure nelle forme più implicite, la descrizione di queste tipologie sarà intesa come prologo alla fondazione di una gerarchia, ad una decisione di valore, volta ad esempio a privilegiare linee o ad affermare presunzioni di maggiore o minore « modernità ».

Nella prassi della scrittura *transitiva* si può includere a questo punto (richiamandoci al patto precedente) ogni scrittura che lasci vedere al di là di sé con relativa libertà di sguardo, che non si senta (almeno, non si senta immediatamente) come un corpo solido da attraversare per

giungere al senso o all'immagine, che si renda con varie tecniche funzionale alla rappresentazione: mimetizzandosi nel proprio oggetto, facendolo parlare da solo (il caso *Malavoglia*, da noi), neutralizzandosi nell'impersonalità stilistica o adottando livelli retorici adeguati alla complessità dei livelli sociali e psicologici conviventi nell'universo narrativo. È l'asse che si può genericamente definire flaubertiano, rappresentato principalmente da noi dalla scuola verista, largamente egemone fino ai primi vestiboli del Novecento: la sua definizione può essere accettata in questi termini solo tenendo conto dei limiti (e delle possibili inversioni) annunciati nella premessa, che sono poi in gran parte quelli denunciati da Barthes nel cap. « Scrittura e rivoluzione » (*Il grado zero*, op. cit.). Compito di questa scrittura (tanto per esprimerlo in una formula generalissima e perciò piena di varianti) è occultare il più possibile il soggetto produttore e aderire il più possibile all'immagine « naturale » delle cose, senza velarne i linguaggi.

L'altra scrittura, quella *intransitiva*, ha invece la tendenza ad inarcarsi sopra i propri oggetti, inventa strategie autoriflessive, auto-rappresentative: pone cioè il problema di sé come strumento, della propria presunta « purezza »; e infine si interroga sulle garanzie di verità offerte dai linguaggi codificati, denuncia i limiti delle tecniche e delle dottrine naturalistiche della rappresentazione, si carica di sintomi stilistici e di abitudini linguistiche centrifughe alla legge dell'invisibilità, della neutralità tecnica del lavoro formale. La scrittura *intransitiva* (da noi basterà ricordarne soltanto un prodromo moderno, nel radicalismo linguistico di Carlo Dossi) abita alle periferie del naturalismo, talvolta sconfinando in alcune sue forme estremizzate, più spesso ne corrode e ne ironizza i bordi, esplodendo poi nei linguaggi del simbolismo, nelle pratiche del frammento, nell'irrealismo comico o nell'iperbole parodica del grottesco. Essa non lascia filtrare messaggi o figure che siano consumabili dall'esterno del testo, come simboli etici o sociali, come documenti o vite esemplari, senza rivestirle e segnarle d'una domanda preliminare sul senso dello statuto formale, sullo spessore comunicativo dei linguaggi che le producono. La soglia dei significati arretra, si ritorce sull'incertezza, l'usura dei significanti, degli strumenti: donde verranno le rivolte, le rivendicazioni, le rifondazioni delle

avanguardie. Questi due estremi sono ovviamente due poli logici, inesistenti in natura (cioè nella pratica delle forme) allo stato puro: come le lingue storiche sono il confine astratto, teorico, delle possibilità espressive dei linguaggi individuali, così questi poli della scrittura si oppongono dalla sommità di due emisferi che sono di fatto percorsi e congiunti da un numero infinito di rotte possibili. E poiché l'artico somiglia all'antartico, può accadere (tornando al caso emblematico di Flaubert) che chi si ritiene vicino ad uno dei due poli si ritrovi in realtà anche presso il polo opposto, se il massimo di trasparenza ovvero di transività della scrittura, quell'eliminare anche l'alone d'un alito, il segno d'una imperfezione tecnica dallo specchio verbale della realtà, esprime poi il massimo di concentrazione artigianale (artificiale) sulla scrittura come mezzo, sulla responsabilità dello scrittore, sui confini dell'illusione figurale, sui rischi d'una intransività ideologica, pedagogica, emotiva, che privi le forme narrative di autonomia e ne inquinì il dominio.

Ma che gli estremi possano, su alcuni piani, avvicinarsi, è la lezione insieme ovvia e disorientante d'ogni riduzione categoriale: sul terreno che abbiamo prescelto (la scrittura come ricezione) Flaubert è certo un capostipite, nell'emisfero della transività. Il problema è più complesso nell'altro emisfero, perché la scrittura può ergersi ad ostacolo in varie forme; e perché questa diversità può segnare tempi, livelli, teorie della letteratura remote tra loro. Fa ostacolo quando racchiude ibridamente diversi modelli e diverse leggi retoriche (quelle della rappresentazione e quelle della digressione, della apologetica morale, della divagazione scientifica, dell'inserito storiografico) nell'antica presunzione di totalità dell'universo romanzesco; fa ostacolo quando appare in scena istrionicamente prima e durante la rappresentazione o quando invita ironicamente a seguire le proprie metamorfosi, le proprie indicazioni simboliche, i sovrasensi che produce, gli sforzi, le afasie, in una parola, il proprio lavoro. Fa ostacolo ancora quando si sdoppia tra mimesi e saggistica, quando si ricopre di citazioni e di giochi intertestuali, quando intreccia i generi o i luoghi d'emissione del discorso, infine (ma la casistica è appena sfiorata) quando s'ingorga tra maree incontrollabili di linguaggi, non più polifonica (secondo la

lettura dostoevskijana di Bachtin) ma policentrica o meglio decentrata rispetto agli oggetti, incurante della loro alterità, come accade (in situazioni estreme) nell'onnipotenza maniacale, nelle scritture della follia². Dal romanzo storico (ancor prima, dal romanzo umoristico-picaresco del '700) fino alle oscurità oniriche del *Finnegan's wake*, troppe scritture narrative possono essere racchiuse in questa nozione di intransitività; e dunque nessuna ne resta realmente definita. Si tratta di contentarsi d'una approssimazione; e per ridurne il raggio, diremo che la scrittura intransitiva cui si farà qui esplicito riferimento è quella che spesso accompagna o fa corpo con processi d'erosione strutturale del romanzo classico, con la decomposizione dei suoi rapporti analogici (la storia, il documento, l'antropologia, l'educazione dei sentimenti), delle sue tecniche (come l'intreccio, le sistemazioni sintattiche delle relazioni e delle distanze tra scrittore e scrittura, lo sviluppo consecutivo della temporalità e delle azioni), della sua complessiva identità di « genere ». Anche sotto il profilo della struttura, infatti, si possono ripetere considerazioni e definizioni analoghe a quelle avanzate per i campi della scrittura: esiste anche qui la possibilità di scandire una struttura transitiva, che simula l'andamento pseudo-naturale della storia (o meglio, della storiografia), la proporzione fisiologica delle parti, la gerarchia biologica dei membri, la distribuzione e la discendenza logica degli eventi, da una struttura intransitiva che esibisce visibilmente enfiati alcuni organi o li assottiglia, li inverte, li abolisce, sostituendoli con protesi più o meno fisiologiche (la forma-diario, la forma-saggio) o con l'innesto di artifici tratti dall'ordine delle scienze nuove (come la psicanalisi) o dalle nuove tecniche e dai nuovi linguaggi (il cinema, il parlato « in presa diretta », le registrazioni della babele metropoli-tana, il « flusso di coscienza », l'automatismo sub-coscienziale, il *non sense*, i macchinari strutturali, ecc.).

L'arco dei due tipi di scrittura e dei due tipi di struttura, raddoppiato a coppie, si complica enormemente, per tutte le possibilità combinatorie che si presentano, già in questa nuda veste tipologica. Ancora una volta, l'importante è segnare alcune possibili estremità, dall'uno e dall'altro versante. I *Buddenbrook* di Thomas Mann rappresentano abbastanza bene

un caso di scrittura transitiva doppiata da una struttura transitiva, l' *Ulysses* di Joyce rappresenta altrettanto bene l'opposto: in mezzo, tutto il ventaglio di possibilità sperimentali che si sono intrecciate e succedute nel primo trentennio del secolo, prima della parziale « restaurazione » dei decenni tra il '30 e il '50.

Per poter complicare, cioè rendere articolato e pertinente, come ogni singola forma legittimamente richiede, questo panorama ancora troppo elementare, occorre comunque scegliere un varco di ingresso o una visuale dall'alto, che ne esibisca le principali geometrie. Non perché queste siano più vere, più scientifiche o più decisive dello sguardo ravvicinato che avvolge gli oggetti, li isola e li penetra senza intenzioni livellatrici o classificatorie, ma perché anche simili geometrie fanno parte di quel grande processo di identificazione in cui consiste la funzione preliminare d'ogni attività critica e storiografica: se dicono poco sulla lavorazione dell'opera, forse possono dire qualcosa sul suo spazio, sulla natura dei terreni, sui sistemi di coltivazione ovvero sulle culture da cui trae gli alimenti semplici della sua complessa nutrizione.

Da questo tipo di postazione si identificano meglio (come attraverso le foto aeree) gli strati sovrapposti, i solchi profondi lasciati da percorsi archetipi, da antiche tecniche di costruzione. È dunque utile, prima di trasformarle in pulviscolo magmatico e in occasioni aperte intorno all'opera, seguire a distanza le tracce forti dei pianeti che più agiscono sulla sua costellazione: seguire cioè, per Proust, le tracce di Stendhal, Flaubert, Nerval, per Joyce almeno quella dello Sterne di *Tristram Shandy*, mentre per Musil ci si trova già al centro d'una via lattea dove rotolano corpi celesti eterogenei, da Dostojevskij a Nietzsche. Del resto dirà, giocando sulle proprie illusioni, « ...né in filosofia né in poesia ritenevo che ci fosse un solo degno predecessore, per le opere che ancora dovevo scrivere » (R. Musil, *Diari*, a cura di E. De Angelis, Torino 1980, vol. I, pag. 619).

Pur riconoscendo l'economia dei prototipi come un'economia chiusa, curtense, è un'operazione utile: poi si possono mescolare le voci, secondo quanto dettano i reperti filologici, le biblioteche segrete, le testimonianze dei vari diari intellettuali, gli strappi e gli scarti dai modelli, si può inseguire

insomma (per continuare la metafora astrologica) il gioco complesso degli altri ascendenti e delle case astrali. Ricorrendo, ancora attraverso Musil, al conforto d'una legge fisica (vera fino al 1940 e, almeno nei manuali d'un profano, anche dopo), tutto questo si potrebbe enunciare anche così:

« Oggi si distinguono le proprietà molecolari dei metalli: elasticità, attrito, dilatazione termica, e proprietà strutturali: viscosità, durezza, friabilità e altre. Le proprietà strutturali si lasciano ampiamente influenzare, quelle molecolari no » (*Diari*, op. cit., voi. I, pag. 781).

Già in questo territorio scheletrico del romanzo come sistema di prototipi, l'incrocio a distanza di Proust e Musil crea uno strano effetto di vortice, un mulinello tra direzioni orarie e antiorarie: al primo giro, l'uno e l'altro offrono un'immagine inversa rispetto a quella che si disegna nei successivi passaggi. Per tensione di scrittura e complicazioni di struttura, Proust appare dapprima della stirpe *intransitiva*, perché entrambe attirano su di sé uno sforzo, una richiesta di spiegazione a lungo rinviata, mentre il timbro dimesso dell' *ouverture* dell' *Uomo senza qualità* sembra predisporre ad un lungo colloquio discorsivo, tra divagazioni ironiche vagamente confidenziali, che richiamano una partecipazione subito complice del lettore. Ma proprio mentre il gioco del *chattering* invita all'abbandono, dentro le immagini e le descrizioni che si susseguono appare, senza esibirsi subito, il codice inquietante dell'opera, una sorta di *mise en abyme*: come Vienna metropoli occidentale qualsiasi, così anche il romanzo sarà:

« ...costituito da irregolarità, avvicendamenti, precipitazioni, intermittenze, collisioni di cose e di eventi, e frammezzo, punti di silenzio abissali; da rotaie e da terre vergini, da un gran battito ritmico e dall'eterno disaccordo e sconvolgimento di tutti i ritmi; e nell'insieme somiglerà a una vescica ribollente posta in un recipiente materiato di case, leggi, regolamenti e tradizioni storiche » (R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino 1972², voi. I, cap. 1, pag. 6).

Dall'altra parte, lungo percorsi impervi, salti ciechi,

parvenze ostruite, si disegna lentamente un processo di svelamento, di agnizione dell'allegoria: scrittura e struttura viaggiano verso un ordine, una conoscenza più intima del reale che è insieme interno ed esterno a loro, ponendosi in definitiva al servizio del « tempo da ritrovare »; mentre in Musil l'allegoria resta disperatamente arroccata in sé, si nega alla decifrazione, alla trascrizione, cioè alla conclusione del proprio viaggio simbolico. Due grandi macchine ingannevoli: una irta, fantastica, sovraccarica, dai battiti intensi, che con una lenta metamorfosi richiama i propri ingranaggi alla regolarità, alla produzione di senso, l'altra dal battito pacato, ragionevole, che cresce sempre più disarticolata, labirintica, senza organi di direzione, mentre il senso muore tra il gioco di ingranaggi che lavorano a vuoto. Il che poi non significa affatto che la scrittura/struttura musiliana sia d'avanguardia, di protesta contro la teleologia e la schiavitù funzionale delle forme e quella proustiana, sia pur nobilmente, scrittura senza domande su di sé, scrittura della mediazione e della subordinazione all'etica del messaggio, secondo le distinzioni di certa semiotica selvaggia, cui basta invertire le logiche di mercato e di produttività comunicativa della scrittura, per ricavare gerarchie rivoluzionarie di valore: che, proprio perché gerarchie di valore, sono assai poco rivoluzionarie. Significa semplicemente che le due scritture/strutture descrivono, producono, si muovono entro universi distanti, forse incomparabili.

2. È sulla sostanza di questi universi, sulle radici di questa differenza che occorre interrogarsi; o almeno sulla loro forma, se la prima domanda si rivela, come appare, troppo complessa. Qui le distinzioni tra scrittura diafana, traslucida e scrittura spessa, densa di corpi solidi eterogenei, tra linguaggi che danno sugli oggetti e linguaggi che danno su se stessi (secondo una definizione della logica formale), tra strutture delegate alla ri-costruzione del senso ed altre che simulano o riproducono la distruzione del senso, non valgono più ad isolare o estremizzare categorie prosastiche, tipologie romanzesche: l'indagine può servirsi di quelle distinzioni per avanzare verso altre domande, non certo per gratificarsi d'una qualsiasi razionalità distributiva. Sarebbe come ritenere conclusa una partita a scacchi nel momento in cui sono stati sistemati i pezzi

nell'ordine di partenza: mentre tutto consiste nella molteplicità e nell'imprevedibilità delle mosse, a cominciare da quella del cavallo che, come sosteneva Sklovskij, è la più tipica mossa della letteratura (anche se, ribatteva Trotskij, non la sola né forse la principale). E le prime domande dovrebbero appunto riguardare gli effetti di spostamento e di relazione tra le due orbite appena descritte e la crisi, la polverizzazione incombente delle leggi narrative più statiche, degli statuti di « genere » del romanzo, delle sue forme più strettamente specializzate, della sua stessa autonomia conoscitiva. L'interruzione ovvero la moltiplicazione a raggiera (col tipico effetto di ricaduta dei fuochi artificiali) di quella che era stata, per tutto l'Ottocento, una parabola evolutiva abbastanza compatta (anche se non certo priva di variabili e di fughe) è questione che non riguarda Proust e Musil più di quanto non riguardi Pirandello o Svevo, Mann o Kafka, Gide o Joyce, Gadda o Beckett: addirittura, non riguarda tanto loro o le loro scritture quanto le loro ombre, la maggiore o minore gittata che ne emana, la geometria, la consistenza della loro proiezione sui piani della prassi novecentesca.

Questo coinvolgimento di tutti verso tutto, l'inseparabilità delle singole soluzioni dalla complessità del processo che le attraversa va affermata anche per arrestare subito la tentazione (dalla quale ho già messo in guardia, spero) di un luogo comune come quello di considerare conservativo e sostanzialmente moderato, alle soglie del Novecento, il modello che abbiamo definito transitivo, rivoluzionario o avanguardistico in ogni caso il modello intransitivo. Per emettere verdetti del genere, bisognerebbe conoscere non solo tutto il codice ma anche il fine e la fine del gioco; tuttavia, una sommaria verifica degli esiti deformanti di un simile pregiudizio si può ottenere facilmente: basta ribaltarne la proiezione e lasciarla viaggiare a ritroso, per rileggerla sullo schermo di analoghi, remoti confronti possibili, quello tra Folengo e Ariosto, ad esempio, tra Rabelais e Cervantes, tra Sterne e Diderot, per non indietreggiare a quello classico e insensato (in quanto confronto di valore) tra Dante e Petrarca. Non c'è alcuna gerarchia, d'alcun genere, che si possa fondare su queste coppie distintive o peggio oppostive: c'è invece un campo d'inchiesta, una domanda carica di paralleli e

conseguenze analogiche, di valenze e implicazioni conoscitive assai ampie, sulla durata e sull'intreccio di questo doppio percorso, sulle sue sintonie e distonie con altri percorsi dei comportamenti intellettuali, sui suoi avvicinamenti di marcia e di prassi.

Intanto, a parte le intersezioni episodiche e le sovrapposizioni ai margini, questi due modelli macroscopici di scrittura/ struttura, per la stessa genericità della definizione, sopportano uno spettro talmente aperto di gamme, che da una parte si può viaggiare da Proust ai pasticceri memorialistico/ elegiaci col complesso di Narciso, dall'altra scivolare da Musil ai pasticceri saggistico/ aforistici, non meno ingombranti dei primi, col loro esibizionismo saturnino.

È tuttavia vero che l'ombra di cui Proust è stato padre/ patrono riuscì presto a configurarsi, anche se spesso attraverso derivazioni abusive e contraffazioni provinciali, come un'ombra-modello, capace di espandersi, di corrompersi,, di modificarsi preservando però alcuni tratti familiari riconoscibili; e tra questi, sventuratamente, più il lirismo e l'autobiografismo che l'ironia segreta. L'altra ombra (quella di cui Musil è uno dei possibili padri putativi) è invece un'ombra a chiazze, configurabile più con l'aspetto di un arcipelago che di un continente. Non produce modelli, se non in negativo: dichiara la prescrizione d'obblighi e d'ordini non più mantenibili, dice che alcune storie sono morte, custodendo gelosamente le ricette delle sue nuove storie. In ogni sua chiazza o isola, si decide un particolare tipo di rivolta e di nuovo governo delle forme, lasciando coabitare linguaggi disparati, ibridando le istituzioni, aggredendo i canoni della rappresentazione,, incrociando e sovrapponendo gli ordini e i generi delle tecniche letterarie classiche, infrangendo recenti tavole e codici di legge, per restaurarne talvolta di antichissimi, donde si rifondano i nuovi cicli della fantasia e della barbarie (qui penso ovviamente, in controluce, al caso di Joyce).

Mentre poi l'ombra proustiana o diciamo fuor di metafora il proustismo di cui è intrisa tanta letteratura europea dalla fine degli anni '20 al '40 (con forti tracce anche negli anni '50 e nell'ultimo decennio) è un'ombra fedele, stabile sulla propria base, cioè su forti rivendicazioni d'autonomia della scrittura

letteraria, l'arcipelago d'ombre che simbolicamente le si oppone è perennemente alla deriva: masse, matasse o grovigli verbali calamitati spesso da altri continenti (le scienze nuove, le tecniche, i mezzi di comunicazione di massa, le filosofie, le sociologie della crisi), intrisi di giochi mimetici e ironici con i loro linguaggi, con le nuove *koiné*. Ogni volta che le chiazze o le isole di questo arcipelago d'ombre si accostano, disegnando un profilo più ordinato di progetti e di esperimenti, una forza distruttiva in parte endogena, in parte frutto degli anticorpi e delle resistenze del mercato, ne sconquassa i labili accordi, prima ancora che il tempo li consumi: come mostrano le vicende d'ogni cartello delle avanguardie che nasca su questo *coté* della letteratura, la frequente disperazione aggressiva e autodistruttiva di scritture senza padri e senza leggi, destinate a divincolarsi da ogni forma raggiunta o a restare congelate nel nome di un padre, di una legge finalmente ritrovata.

3. Nell'alternarsi o nel sovrapporsi sullo schermo della prassi novecentesca, questa vicenda d'ombre ha probabilmente più d'una logica, di non univoca specie. Da noi, ad esempio, l'ombra di Proust si è distesa rapidamente, dalla fine degli anni '20 in poi, dovunque la pratica della letteratura abbia dovuto proteggersi da un'aggressione, da un sentimento di vanificazione o di subordinazione che vagasse tra i veleni del tempo, sotto forma esplicita di censura, di coercizione propagandistica, dietro l'egida di poetiche sociali votate all'eufemismo e alla pedagogia dei valori « positivi » o sotto altre maschere, non meno inquietanti, di devastazione e di abiura. E questa è certo la preghiera più nobile che sia stata rivolta al suo simulacro: perché, nei punti di vista mimetici di tante remote e prossime difese dell'autonomia della scrittura intimistica e del romanzo « ben fatto » ovvero « ben scritto », diffusi particolarmente nel nostro Novecento più mercantile o nelle spente dimore crepuscolari della provincia (narrativa, purtroppo Proust ha funzionato spesso anche come una sorta di talismano, per le virtù virginali della letteratura del cuore e per i suoi rifugi insidiati.

Certo la sua lezione, ridicolmente volgarizzata, ridotta a formule da pianeta della fortuna, affogata nel giulebbe di certi romanzi/diario, vaporizzata dalle palpitazioni volatili di eterni collegiali, riemerge insistentemente come una sorta di

archetipo abusivo, di consolante autorizzazione all'ineffabile domestico, all'esibizionismo adolescenziale della « bella pagina », nell'alluvione incontenente di tanti « casi di coscienza ».

Nessuna sventura del suo evangelo, nessun falso miracolo, nessuna truffa operata in suo nome tocca ovviamente la sostanza del suo corpo, la sua scrittura; e nessuna autopsia, per quanto crudele, potrà mai spiegare la circolazione d'una *vulgata* tanto molesta di pensiero da breviario laico, di situazioni simboliche divenute piatti luoghi comuni della conversazione mondana, di apologetica paesana (quanti facsimili di Combray circolano ancora?), che si è levata da quel corpo sconosciuto come una sciame di moscerini da una tragica decomposizione.

Certo, come tutti gli scrittori che costruiscono un sistema di conoscenza e disegnano un perimetro concluso, identificabile, di pratiche formali (in questo senso, transitivi), Proust seminò presto l'illusione d'essere sia pure arduamente fruibile, se non imitabile, di interpretare e dare dignità universale a miscugli di nostalgie quotidiane, alle coltivazioni private dei frammenti di memoria, ad esercizi di calligrafia sui ritagli e sulle *silhouettes*, ai rimpianti e alle trasmissioni retroverse del desiderio collettivo, entro la crisi ideale della coscienza borghese tra le due guerre (con lunghe appendici anche dopo la seconda). Ne nacque (e ne vive) un proustismo diffuso, uno stereotipo proustiano analogo e parallelo allo stereotipo pirandelliano endemicamente serpeggiante tra noi, anche tra ceti appena intrisi di riverberi culturali.

Il fatto stesso che due stereotipi del genere possano convivere e farsi consumare insieme, così distanti come sono per genesi e forme, lascia sufficientemente intendere l'assoluta non pertinenza o l'involontaria impertinenza di questa digressione, rispetto al corpo venerabile di Proust. E tuttavia, esclusa ovviamente ogni responsabilità proustiana nel proustismo, resta pur sempre che la sua opera ha creato un alone e lasciato dietro di sé una lunga cometa, che spesso si sfrangia malinconicamente e si oscura, talvolta invece si riaccende per l'incontro con un asteroide di materiale infiammabile. Questa cometa è un segnale, un sintomo leggibile sia come testimonianza di durata e di forza del codice proustiano che come avviso di rischio, per la sua possibilità di

moltiplicazione e di prolungamento degradato, di ripetizione o di stanca clausura nella propria scia. Ancora oggi, dovunque uno scrittore si sieda a cercare riverberi di un sapere o di un sapore remoto dietro il proprio specchio o si armi di pale e sonde per ritrovare tesori nascosti nei giardini dell'adolescenza, dovunque si elegga a rivelatore monologante di sentimenti e di simboli perduti dietro la facciata del tempo o si annuvoli per la malinconia seducente d'altre stagioni, dove vigeva un senso che il presente ha manomesso o cancellato, vicino a lui siede (cioè, si suppone che sieda) l'ombra di Proust, sostituto novecentesco di S. Agostino presso il confessionale: coi devastanti effetti che anche l'attuale stagione registra, a carico di tante anime belle rifluenti, Narcisi di provincia fedeli alla favola dell'innocenza perduta, che si aggirano smarriti intorno alla patetica catastrofe dei propri patetici lari. Non certo Proust, che voleva riconoscere il passato per intendere il presente, culla questi bambini: solo un suo goffo sosia o un suo gemello ritardato, per il quale il transito dall'adolescenza alla vecchiaia s'è compiuto d'un balzo, in un'ora di sonno.

L'ombra di Musil, non soltanto da noi, è certo più corta, addirittura esitante, friabile, quasi dispersa a piccole macchie, che soltanto nell'ultimo decennio sembrano farsi più marcate, almeno nella percezione critica della sua presenza. Pur essendo entrato ormai stabilmente a far parte del Gotha più esclusivo del Novecento, profittando forse anche della provvisoria eclisse di Thomas Mann, Musil resta paradossalmente forse più impervio di Joyce, nella gerarchia degli idoli: ammirato a distanza, ma senza confidenza e senza abbandono, quasi sinonimo d'una ascesi che sgomenta, estranea ai grandi itinerari delle redenzioni esotiche od esoteriche, irridente alle piccole terapie della coscienza, ai richiami lirici o mistici verso nuove frontiere e cune originarie (la terra, la famiglia, l'infanzia, la provincia, la psiche, il sogno, il mito e gli altri *avatar* del « disagio della civiltà »). È una venerazione che non consente mimèsi, « rispecchiamenti » o simulazioni comportamentali, un pellegrinaggio senza droghe né incensi, senza speranza di sapori dolciastri, attinti tra le bancarelle intorno al santuario. Del resto, qualcosa del genere accade da noi per C. E. Gadda, lo scrittore italiano che gli è

dottrinalmente più consanguineo³, sotto la crosta di tanto diversi comportamenti formali: anche lui così poco rassicurante, come chiunque rilanci domande a chi chiede risposta o sveli troppo bruscamente un male incurabile, senza neppure offrire la ricetta per conviverci, la terapia di una eutanasia o di un intervallo, il placebo d'una qualsiasi religione delle forme, qualche palinodia indolore verso origini più pure.

La religione proustiana della letteratura è di tipo riformistico (o meglio, riformato): predica ritorni all'umiltà originaria dei segni⁴, a leggi interiori non violate da commerci mondani, aspira ad una grazia indivisibile dalla purezza dell'opera, alla *docta ignorantia*, ad un sapere dell'anima non subalterno a quello della scienza; la religione musiliana è invece affine (anche in letteratura) all'eternismo degli averroisti: non ha origini cui tornare, destini o forme singole da preservare, battiti del tempo che possano essere invertiti o circoscritti nella storia privata, segnati come sono dalla legge materialistica dei cicli, dalla formazione/corruzione degli evi terrestri. In ogni caso, circola per quasi tutta l'opera sua, dopo il '20, un'aria scismatica, tra profezia ed eresia, nei confronti della letteratura come scienza pura e sapere privilegiato del reale, nei confronti della possibilità stessa di « ricrearlo » (come scriveva Proust) questo reale, turbati e illeggibili come sono i suoi fondamenti, sia che restino geneticamente affondati nella natura, nella storia sociale o in altri più segreti ordini della cosmogonia. Per questo ne *L'uomo senza qualità* il sapere della letteratura, la conoscenza del poeta, insegue ad ogni crocevia, senza trovarla, la realtà, il centro del sapere. In Proust dal presente oscurato le immagini rinviano al passato per poi tornare illimpidite, sia pure dolorosamente chiare e perciò consolatorie, malgrado vedano la morte dietro le maschere del salotto dei Guermantes; in Musil, più semplicemente, dal presente tutto è rinviato.

Torniamo a parlare d'ombre, per di più proiettate in un terreno come il nostro, lontano dal tempo e dai luoghi che le produssero, che le ritaglia perciò secondo sporgenze e avallamenti anomali, peculiari: cosicché quelle ombre si possono anche leggere (come fin qui spesso è accaduto) non solo come storie di fortune critiche o di pratiche emulative, ma come simboli autonomi o allegorie addirittura, staccate dalla

figura che ne portò originariamente i messaggi. Allegorie di due fondamentali varianti della crisi novecentesca, per quanto le sue radici allignano o si prolungano anche da noi; di due modi diversi di produrne o riprodurne il senso, di due diversi progetti di funzione, per la letteratura assalita nella propria dignità sociale di prodotto ecumenico e di guida sopra le parti, decentrata dal mercato intellettuale di massa, dalle tecniche industriali del consumo estetico ed insieme da una sorta di consunzione epocale dei propri strumenti, dell'oggettività pseudo-naturale dei propri statuti, tra storia, documento e finzione, tra registrazione e progettazione dei valori collettivi. Da un lato (sto ancora parlando d'ombre e non di corpi) Proust si propose precocemente come protagonista di una funzione risarcitiva, se non restaurativa, attraverso la produzione di verità segrete e di una cosmologia privata dell'istinto vitale, filtrata da messaggi impronunciabili nella piazza assordante delle nuove tecniche, delle iconoclastie avanguardistiche e dei vati altiloquenti, coniugabili invece (da noi) con i toni ironicamente remissivi dell'eco « crepuscolare » e di lì, per sentieri non ancora compiutamente descritti, con le grandi lezioni analitiche dei sentimenti, con Flaubert, con Stendhal, con lo stesso Manzoni: saltando oltre lo scempio mimetico della rappresentazione, il documentarismo da laboratorio, la subordinazione scienziata e le abdicazioni dei naturalisti all'autonomia del travaglio formale; ma anche oltre la loro testimonianza civile, le loro opzioni per una razionalità sociale del lavoro estetico⁵. Malgrado i sospetti che poteva suscitare la sua evidente vocazione sperimentale (non certo nel senso zoliano del termine), l'evanescenza apparente delle figure e della storia, lo psicologismo avvolgente e l'estrema dilatazione (ai limiti della perdita di forma) del materiale narrativo, l'azione-Proust o meglio l'antidoto-Proust fu colto presto, e felicemente, come una rivendicazione di autosufficienza, di irriducibilità e di irriproducibilità (ovvero, di insostituibilità) della forma-romanzo e comunque della scrittura letteraria, nei confronti dell'aggressività, tra nichilistica e tecnologica, delle avanguardie e delle nuove scienze, coi loro saperi sostitutivi.

Dall'altra parte, Musil ha cominciato a funzionare (da poco e retrospettivamente) come simbolo eminente d'una crisi irrisarcibile di credibilità, per ogni rito delle forme (si pensi

alla sua immagine della poesia)⁶ su cui si addensino attese di verità separate, di saperi archetipici e consolatori. Ma a lui si deve in particolare una delle più profonde smobilitazioni e insubordinazioni alla forma-romanzo come cosmo più o meno teologicamente e teleologicamente governato, come esercizio di un ordine e come sistema di prospettive, sia pure catastrofiche, che rivelino il senso delle cose, per mediazione figurale e rappresentativa. Rispetto a quest'asse ottocentesco di compiti statutari e di linguaggi autorizzati, rispetto al ruolo demiurgico di cui si ricoprivano anche gli svelatori del vuoto e degli abissi (da Gonciarov a Huysmans), avviene nella sua opera una sorta di smottamento dei segni⁷, una caduta esternamente impercettibile delle travi di sostegno. La facciata de *L'uomo senza qualità* mantiene a lungo un aspetto « normale » e perfino un po' grigio, rispetto allo *choc* delle linee eccentriche, dei linguaggi sfrontati, dei flussi e deflussi improvvisi di voce, degli accumuli insensati di vite da cui si resta aggrediti fin dalle prime pagine dell'*Ulysses* joyciano. La fotografia esterna però inganna: solo dopo un attento sopralluogo, ci si rende conto che i corridoi sono murati, i pavimenti cedono e i percorsi familiari sono impraticabili, come sono impraticabili le categorie-guida che ancora agiscono (anche se con rapporti largamente rinnovati) nel pur mobile universo proustiano. Intelligenza, esperienza, sentimento, memoria, sensazioni, istinti vitali (in ordine ascendente, la gerarchia conoscitiva che dalla saggistica proustiana si innerva nella *Recherche*) non sembrano possedere più alcun fondamento stabile o riparo sicuro, per quanto appartato e fuori di vista, nel vortice di relazioni sconvolte che è il solo esito conoscitivo, ironicamente disperato, di quel testo.

In quella sorta di lungo, enciclopedico funerale delle ideologie correnti, dove la nota dominante, come in ogni funerale-spettacolo, è l'umorismo dell'iperbole collettiva e dei comportamenti liturgici, la goffaggine dell'umanesimo celebrativo, l'arabesco dei *tic* e delle parole recitate, l'assenza che si allarga intorno alle bare mentre si avviano all'inumazione probabilmente già vuote, come memorie senza destinatari, scatta d'improvviso un'avventura mitica, un segno di ricongiunzione a radici originarie al di qua o al di là della storia: ma anch'essa sperimenta, nel legame tra Ulrich e

Agathe, una sorta di passo interdetto o almeno sospeso, tra infinità del desiderio e finitezza corporea delle passioni, nostalgia insopprimibile di un « altrove ». E in ultimo, anche il ritorno a Beatrice non valica le soglie del Paradiso Terrestre: l'eros implacato degli dei resta inattingibile all'« uomo senza qualità ». Mentre nella *Recherche* il cerchio è, tra tante mutazioni, ricongiunto, ritrova il senso del proprio inizio nella « trascrizione di un universo da ridisegnare per intero » (M.P., *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1951/78, pag. 389), il Tempo è solidale con l'uomo fino a colarsi in lui, a far corpo col suo corpo, nell'opera di Musil origine e fine restano a guardarsi di lontano. Tra loro, tutto si frappono, da loro tutto resta inappagato: la domanda di figure che, come Moosbrugger, vivono recluso dal senso delle cose, il passaggio aritmico e disarticolato degli eventi, il tempo senza alcun guado, il disordine di un infinito presente, da cui la « coscienza » non può salvarsi da sola, col proprio monologo, senza corrompersi o farsi allucinata.

Anche qui, le culture del naturalismo sembrano tra i bersagli più in vista, con tutto il loro seguito di scienze dominanti, di relazioni univoche, di logiche evolutive, di responsabilità ordinate: ma la loro frana segna un punto di non ritorno. Non sono soltanto conoscenze inattuali, ruderi inariditi da sostituire radendoli al suolo o ridisegnando cunicoli trasversali, imprevedibili manovre a ridosso delle loro rovine: il mondo che hanno rappresentato e che scomparire non lascia nostalgie o filamenti di memoria che riportino al di là dei loro errori di rappresentazione. D'altro canto, il presente è semplicemente non rappresentabile, se rappresentare significa possedere un punto di vista, una risorsa ordinatrice dei linguaggi, capace di vincere l'attrazione del vuoto, l'assenza di gravità in cui ogni significato galleggia (e qui è un obbligo rinviare al saggio già citato di Magris). La caduta interna e ancora invisibile di quell'ordine ha generato una sorta di brusio fitto che ricopre una mutazione antropologica inavvertita, un'insensata epica quotidiana dell'inutile, interrotta di tanto in tanto da un grido, da un viaggio verso il mito o verso la liberazione della follia (Clarisse). Ed Ulrich difatti si muove per quasi tutto il romanzo al di là d'ogni tempo possibile della storia e del soggetto, al di là d'ogni

immagine di ciclo o di ribaltamento, come lungo le pareti di un acquario, tra sequenze di scenari biologici allineati alla rinfusa, dove mille movimenti vitali si ripetono, senza incontrarsi o riconoscersi attraverso i divisori opachi, legati soltanto dall'interrogazione, irridente e disorientata, del suo sguardo.

Né caos né catastrofe, né vera origine né vera fine. L'apocalisse da molti pronosticata in quei decenni qui è diagnosticata come già avvenuta, in silenzio; e *L'uomo senza qualità* potrebbe cominciare il giorno dopo, lungo i tracciati consueti della metropoli di Cacania, dove tutto appare morfologicamente come prima e nulla coincide con gli ordini, le logiche, i destini di prima. Invece dell'attesa esplosione, è avvenuta un'implosione universale, che ha lasciato tutto com'era, ma ha privato stati, società, intelletti di direzione, ciecamente immersi nei propri vecchi riti. L'apocalisse è appunto questa impercettibile deviazione delle rotazioni e delle rivoluzioni, questa deriva quotidiana attraverso il nulla, tra segni invertiti, reincarnazioni irriconoscibili, metamorfosi oscure di significati, epifanie morgane.

Sembrano contrapporsi, all'inizio dell'opera proustiana e dell'opera musiliana, due spazi vuoti: uno percorso da un'innocenza tattica che si predispone al recupero di un sapere perduto, l'altro occupato da una scienza critica che si estenua attraversando involucri sconnessi di senso, tra tanti pianeti sociali che appaiono vivi, ma viaggiano chiusi in sé, alla rinfusa, in un universo morto. Anche le più empiriche coordinate del discorso scientifico si azzerano, le speranze di una ricostruzione molecolare delle pratiche di relazione si ottundono contro questo turbine vuoto, per ripiegare verso l'avvento di una stagione mitica, dentro la vertigine d'una nuova genesi. Ma in quella sorta di foce a delta, filologicamente ardua, che è o sarà l'ultima parte de *L'uomo senza qualità*, dopo i restauri, non si annunciano recuperi di innocenza. Si va verso il « regno millenario » con una storia cancellata, deformata, ma non perduta: nel presente informe che lo precede tutto convive in un marasma freddo. Le nuove origini non saranno pure: dentro racchiudono, inseparabili, i semi della scienza e quelli dei mostri. Gli uni, spesso, con le parvenze degli altri. Tuttavia, Robert/Ulrich non intende

ripiegare nella Catacomba del Tempo, tra le cripte e i reliquiari di un dominio defunto: forse meglio la violenza dei nuovi barbari, la loro certezza intransigente di una nuova storia. In un passo dei *Diari* di cui ho già citato un tratto, a proposito di « bolscevismo », Musil scrive:

« ... Conseguenza: Se sei convinto dell'avvento del bolscevismo rompi con te stesso, ringiovanisci e diventa limitatamente illimitato?

Non potersi decidere a ciò, finire in un nichilismo personale, così come si era cominciato nello stato capitalistico monarchico, potrebbe essere il finale della Catacomba, la fine della storia di Achilles. Questo personaggio si ritira. Ne sorgono di nuovi » (R.M., *Diari*, op. ed. cit., voi. I, pag. 619-20 - « Quaderno » 8 del 1920).

4. Fin qui ho quasi sempre adoperato Proust e Musil come alibi, come indicatori di direzioni che li attraversano e li congelano in immagini statiche, senza conoscerli dentro. È la sorte difficilmente evitabile d'ogni discorso a luce radente, lungo tracciati e orizzonti che restano per lo più nebbiosi. Ora forse uno di questi tracciati si può riprenderlo dalla postazione estrema di questi anni '80, guardando di qui, lungo le due ombre, verso i corpi che le proiettano.

Sembra di poter cogliere da una parte, in Proust, il profilo di uno scrittore neo-tolemaico e per alcuni versi neo-aristotelico, in Musil quello di uno scrittore neo-copernicano e per altri versi neo-platonico. Certo, nel valutare il peso di quest'ennesima metafora, occorre calcolare bene il margine di disturbo dell'ombra, delle fruizioni abusive, degli stereotipi. Più lo sguardo si avvicina e si addentra, varcando le mediazioni e i blocchi figurali più sommari, nel corpo vivo delle scritture, più si troveranno nell'uno e nell'altro punti di fuga e zone inconciliabili con questa doppia immagine: che apparirà infine appena un *exergon*, fin troppo riduttivo. Mi contenterò perciò di mantenerla soltanto come ipotesi di lettura a distanza, legata non all'impossibile confronto Proust-Musil, ma all'intreccio tra quello che si può definire « l'effetto Proust » e quello che si può definire « l'effetto Musil »⁸.

Che indizi può suggerire, posta in questi termini, la doppia

immagine? Che da una parte, dalla parte di Proust, si sia tentato di rifondare la pratica della letteratura come specialismo di un linguaggio e di una funzione isolabile, la cui devastazione sembrava provenire più dall'eccessiva estensione, dalla prostituzione dei propri codici e dei propri specifici modi di conoscenza, che dalla caduta epocale del suo tasso di profitto: letteratura come scienza autonoma, come sapere diverso e identificabile. Per questo lo schiacciamento scienziato, le subalternità mimetiche e documentarie, le grandi sintesi storia-romanzo-natura, le totalità dottrinarie, le pedagogie materialistiche cui s'erano asserviti i naturalisti appaiono come l'obiettivo polemico più rilevato, accanto al frastuono, agli ibridi, ai fac-simili sociali, alle immagini degradate della congestione metropolitana. La letteratura si riscatta da questa metastasi reimmergendosi nella solitudine e nella diversità dei propri linguaggi, nella vitalità residua delle proprie cellule non aggredite, nell'utopia ironica di una funzione che, per preservarsi intatta, si dichiara distante e inservibile, tra gli idoli del mercato contemporaneo. Il blocco della *Recherche* è insieme strumento e meta di un processo di depurazione, (la liberazione del mallo della scrittura letteraria da scorie d'altre voci e d'altri orizzonti, dalla competizione di o con altre scienze dell'uomo, altre tecniche della rappresentazione. Alla fine del viaggio lungo correnti inquinate, l'animale reso anfibio dalla lotta per la sopravvivenza ritorna acquatico, risale verso luoghi sempre più impervi di produzione e di riproduzione, alle proprie sorgenti lustrali e archetipiche, delle quali la stanza foderata di sughero è solo un denso, forse un po' patetico ma non rinunciatario emblema.

Uno scrittore o meglio un'ombra, un effetto di scrittura di tipo neo-tolemaico, dicevo: non solo perché punta a coniugare ancora origine e fine, a restaurare i circuiti interrotti del senso e del tempo, né soltanto perché la letteratura per lui si ricolloca al centro di uno specifico universo che, per quanto ombroso, ritrattile, quasi autoesiliato, è pur sempre un universo inattraversabile senza guide demiurgiche: anche perché al centro della tela, dio o ragno che sia, c'è ancora nella *Recherche* un produttore, un motore che distribuisce le parti di un gioco ampio ma non infinito, una verità fuggitiva, oscurata

e tuttavia sicuramente innestata nel ciclo delle cose, capace infine di rivelarsi, d'essere rivelata. Molto più aristotelica che platonica, più tomistica che mistica, la « ricerca » sembra possedere infine quasi tutte le risposte (o le consolazioni) per le domande che pone al proprio universo concluso. Scrive enigmaticamente Adorno: « La cortesia di Proust sta nel risparmiare al lettore l'umiliazione di ritenersi più intelligente dell'autore »⁹. La teologia della morte di Dio ha sfiorato ma non invaso l'universo proustiano; e nello sfiorarlo forse l'ha reso in parte catacombale, circospetto, ma anche più resistente alle insidie mondane del politeismo, delle aggressioni eretiche alla religione dell'arte.

La sterminata scrittura proustiana si affatica così a raccogliere e svelare i messaggi smarriti, le occasioni inavvertite, a riempire di senso gli intervalli, i vuoti della coscienza, a riordinare in mosaico leggibile frantumi di immagine che la ragione non aveva saputo afferrare e collocare nei propri depositi: lavora come una sonda insaziabile, attratta da una verità sepolta oltre gli strati impermeabili, gli strati friabili, le falde e le caverne con cui il tempo la protegge dalle più accreditate investigazioni di superficie. Perciò il tempo ritrovato è anche un tempo risanato, cioè compreso e in qualche modo posseduto. Un tempo che la scrittura può infine amministrare e ridurre alle proprie orbite, ai compiti di costruzione o di ricostruzione cui l'opera si era votata fin dall'inizio, fronteggiando i sipari dipinti, le parole promiscue, gli sviamenti e gli inganni con cui cercavano d'interdirle le sirene dell'oggi.

Di qui o almeno anche di qui quell'immagine di geometria, di nuova razionalità infine, che colpiva già Svevo, in un tempestivo parallelo Joyce-Proust:

« Il Proust è l'artista della grande prosa narrativa. La sua frase crea a forza di completezza; si evolve enorme nei suoi incisi di cui ognuno è una sorpresa, una scoperta. Non gli basta mai e narra, narra, spinto dal bisogno nostalgico di ricercare il tempo che non è più. Sulla sua tela si aggiunge tratto a tratto, colore a colore per aderire alla realtà. L'intonazione perfetta del quadro risulta dalla perfetta visione della realtà. Pare che il suo racconto manchi di piano. Che bisogno ce ne sarebbe visto

che i fatti avvenuti non possono mancare di ordine?... Dal Proust la realtà si fa scienza... Ma il Joyce è tutto l'opposto »
10.

Ed anche Musil, in diverso modo, è tutto l'opposto.

5. Ogni scrittura durevole, anche senza evocare immediatamente i giochi di Eros, Kronos e Thanatos, mette in scena un cimento tra l'Opera e la Morte, se appena nella sua tessitura si riversa il conflitto tra identità e differenza che può essere simboleggiato (semplificato) nel lavoro di Penelope, nella mano diurna che infittisce la trama e nella mano notturna che la disfa o la ritarda. L'identità è con il presente dell'opera in formazione, la differenza con la sua vita che si solidifica e si fa corpo separato: il testo, mentre prende forma e si distanzia per sempre dalla mano, minaccia di esaurirne il compito e lascia intravedere sempre più imminente la conclusione del viaggio. È come vivere immersi in un recipiente che si svuota, mentre la pressione spinge liquidi vitali in un vaso comunicante, attraverso il condotto della scrittura: si può favorire e accelerare lo svuotamento per trasferirsi nell'altro vaso (il vaso dell'Opera), se si crede nel suo pregio o nella possibilità di prolungarvi l'esistenza sotto forma di Nome; si può ostruire il condotto o rallentare, divergere in mille modi il flusso, se la fisica spinge al travaso e la psiche invece indugia per sgomento del vuoto, per diffidenza verso l'altra dimora, quella dell'Opera finita, separata da sé.

Il gioco ha molte soluzioni, il vincolo molti scioglimenti, a parte quelli traumatici prodotti dalla censura, dalla noia, da estinzioni non simboliche: di qui discendono diverse tipologie della scrittura, modi imparagonabili di produzione testuale. Uno è il gioco delle consumazioni incrociate d'amore e morte programmato nella scommessa proemiale d'Ariosto (« Se da colei che tal quasi m'ha fatto, ... Me ne sarà però tanto concesso, / Che mi basti a finir quanto ho promesso », O.F., I, 2), altro quello di Sterne, che frappone comicamente tra sé e la propria inseguitrice adunca capitoli del *Tristram Shandy* o fughe in carrozza attraverso la Francia, altro ancora il gioco del Vecchione sveviano, che invade il vuoto del tempo e le veglie forzate, senza progetto di futuro, con l'espansione

petulante del proprio diario.

Opera chiusa e opera aperta sono soltanto due figure elementari di questa diversità, che stanno larghe a Proust come a Musil, cioè non li identificano che sommariamente: ma scontata la difficoltà di far loro indossare abiti di serie non confezionati sulle loro misure, resta tuttavia che da una parte (in Proust) il conflitto tra Opera e Morte si risolve in favore della prima, dall'altra (in Musil) con la vittoria della seconda. Il vincitore, dopo averla giocata, può perfino riconciliarsi con la Morte, come accade nel *Tempo ritrovato*: dopo di lui resta l'Opera, il monumento umanistico che l'eroe intellettuale è riuscito ad erigersi, sfidando e sconfiggendo l'erosione dei giorni, la dispersione ingannevole dei tracciati, l'intrico dei segni e l'assenza di un ordine visibile, di un Logos da tramandare. L'altro eroe, definitivamente post-umanistico e perciò privo di un centro, di una verità/modello intorno a cui aggregare progetto e destino della letteratura, apparentemente dissemina spoglie incòndite e materiali da costruzione sul campo, per improvvisa sventura: in realtà il corpo mutilo dell'Opera era inscritto nel suo stesso seme. È in-finita non perché incompiuta ma perché senza fini. Fin dalla prima parte, compiuta e licenziata, quest'altra sterminata scrittura insegue infatti ombre dentro la caverna; non le scambia ingenuamente per corpi né vi legge riflessi di una vita vera vissuta o pronosticata altrove, ma agisce come stretta al gioco da un patto solitario di sopravvivenza: durerai finché durano le ombre e finché le racconti, senza sapere cosa, chi, verso dove le muova. Per questo nessun filo viene definitivamente abbandonato o reciso, nessun « perché » dichiarato per sempre: Musil ha così complicato e disperso il disegno, che la sua scrittura appare programmaticamente scrittura infinita e all'infinito, nel senso grammaticale del termine. Perché « vede » quasi esclusivamente un tempo unico (l'infinito presente) e dentro quel tempo vive una competizione perpetua con un caleidoscopio di mutazioni apparenti, con un groviglio gordiano di cause e di vite parallele. I salti d'orbita, la disseminazione dei preamboli saggistici, i corsi e ricorsi digressivi, le trame mobili che si accumulano lasciano intendere presto che solo un fendente potrà sciogliere il groppo, separare il tessuto dalla mano, sgranandone

traumaticamente il lembo estremo.

Del resto, anche i compiti di Ulrich sono fedeli a questo moto rotatorio, a vite infinita, della scrittura, diverso, se non addirittura opposto, dal « moto a luogo » della scrittura proustiana: col suo *horror vacui*, che è insieme repulsione e attrazione, nelle ore notturne della trama esegue esami, talvolta algidi, altre volte fervidi, ironici, irritati, sui tramonti d'ogni conoscenza, per eccesso di voci smembrate, per oscuramento delle mete, per spostamento di segreti diaframmi nei meccanismi di causa e di relazione: « una decombinazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nel *mondo* », per dirla col Gadda del *Pasticciaccio* (con l'interpolazione di « mondo » al posto di « persona »).

Nelle ore diurne, quando un'ansia solare di nuova ventura vince l'immobilità profonda dei moti apparenti, lo coglie « una dissociazione di natura panica, una tendenza al caos: cioè una brama di riprincipiar da capo: dal primo possibile: un “rientro nell'indistinto”. In quanto l'indistinto soltanto, l'Abisso, o Tenebra, può ridischiudere alla catena delle determinazioni una nuova ascesi: la rinnovata sua forma, la rinnovata fortuna ». E anche qui, è bastato rubare un frammento a Gadda (*Pasticciaccio*, Garzanti, Milano 1957, pag. 125). Sia che si aggiri tra le rovine dell'impero, nell'apocalisse dignitosa del Logos occidentale, sia che si spinga, eroe senza patria e senza carisma, verso il confine di una nuova genesi, la decomposizione del tempo storico e del tempo logico è dentro la trama dell'Opera. Il tempo della storia è scaduto, il tempo del soggetto, se torna, lo fa senza farsi riconoscere (Agathe), il tempo del racconto equivale al tempo della scrittura agente o della lettura ricevente, il tempo del mito non è definibile se non quando il suo presente assoluto è perduto: il Paradiso Terrestre si rivelò come tale solo dopo la cacciata, gli incesti divini divennero simboli di genesi solo dopo l'avvento degli amori mortali.

Con questa immagine di un tempo irrevocabile, ingovernabile e non circoscrivibile nella sua alluvione, perché senza sorgenti e senza letto, anche la Morte è iscritta, accettata nella trama dell'Opera, come la sua unica possibile interruzione, la sola prevedibile soluzione dei suoi intrecci

insoluti. Da una parte dunque la scrittura è come il filo d'Arianna, riporta dai labirinti alla luce, dall'altra solo uno schermo contro l'oscurità, in un percorso coatto, ironicamente privo di mete: scrittura euristica, scrittura come terapia dell'identità smarrita contro scrittura della sopravvivenza, della scommessa vitale, tra prassi interdetta e diaspora della conoscenza. Due lunghi peripli, uno con e l'altro senza approdo: ai quali si collegano, ovviamente, due modi diversi di progettare e far funzionare la macchinaromanzo. Ed è forse qui che occorre tornare, non per concludere, perché non ci sono conclusioni da trarre, ma per troncare il discorso su un punto che sia abbastanza rappresentativo, quanto al destino di queste scritture parallele.

Eravamo rimasti fermi al bivio, al crocevia novecentesco tra romanzo-natura e romanzo-macchina, l'uno ricoperto di figure isomorfe rispetto al reale e alle sue logiche di relazione tra soggetti ed eventi, l'altro propenso a gettare i veli della mediazione oggettiva e ad esibire più o meno spudoratamente il proprio artificio. Ancora una volta, le definizioni stanno strette alla maggior parte delle scritture che vorrebbero raggruppare; e ancora una volta dovremo scendere ai compromessi dell'approssimazione. Tra i due estremi appena nominati, c'è tuttavia uno spazio ancora troppo ampio, che occorre riempire ulteriormente, perché il confronto tra i due prototipi non rischi di andare alla deriva tra sponde troppo remote.

Dal romanzo-natura, che definiremo di qui innanzi *romanzo antropomorfo* (in quanto simula i movimenti della biografia, della biologia sentimentale, dell'antropologia, della storia sociale, della psicologia, dei cicli educativi, del viaggio, ecc.), si stacca sempre più visibilmente, dalla fine Ottocento in poi, un *romanzo tecnomorfo*, che simula i procedimenti di una scienza, di una prassi giuridica, di una tecnica di indagine o di catalogazione, di altri automatismi produttivi, da quello industriale a quello onirico. Ma dentro questa divaricazione, altri blocchi tipologici si incuneano e si espandono, anche per disgregazione e moltiplicazione dei due poli, al solito astratti e puramente logici, in quanto tali. Più prossimo al romanzo antropomorfo è il *romanzo-coacervo*, cioè il romanzo delle ibridazioni, delle mistioni linguistiche, dell'esplosione di

strutture centrifughe, dove l'abbandono dei vecchi confini ordinati della rappresentazione sembra avvenire (è un po' il caso dell'*Ulysses*) per l'urto di linguaggi inconciliabili, per l'urgenza di traiettorie vitali o di dislocazioni dello sguardo che si sospingono, si inseguono nello spazio narrativo senza incrociarsi. Il coacervo può anche avere l'ossatura tradizionale del « romance », del viaggio picaresco, dell'esplorazione quotidiana secondo schemi d'apparenza naturalistica: lo porta lontano dal modulo classico dei « generi » volta per volta prescelti l'ipertrofia divagante, la congestione aggressiva degli strati espressivi, il disordine neo-barbarico della fantasia, il « primo piano » ingombrante della ricerca linguistica (e qui basterà appena rimandare alla celebre « introduzione » di Gianfranco Contini alla *Cognizione del dolore* di C.E. Gadda, ora raccolta anche in *Varianti e altra linguistica - 1938-68*, Einaudi, Torino 1970).

Nel congestionato finale di *Fratelli d'Italia* (lo leggo nella prima redazione, Milano, Feltrinelli, 1963-1967 ², p. 530), tra l'allegretto funebre dell'ultima vacanza, Arbasino inserì una sorta di mostra-mercato del romanzo novecentesco (dove traggio la definizione di *romanzo/coacervo*). In questa fiera delle penultime vanità della scrittura d'avanguardia, tra girandole di formule e di ricette bruciate, di fughe e di ritorni, si trova anche la ricetta che definirei, mimando Arbasino, del *romanzo ircocervo*: l'estrema decomposizione possibile (*Super-Eliogabalo?*) del progetto musiliano, ai confini tra scrittura e gesto:

« ... Aprirsi in tutte le direzioni, spalancarsi a ogni possibilità, proliferando selvaggiamente, procedendo per accumulo, disporsi a tutti i significati probabili, senza chiudersi nessuna strada, inglobando i materiali più eterogenei... il journal, il bloc-notes, i quaderni, le cartoline, i pacchetti di sigarette con dietro segnato un appunto... divorando quintali di madeleines, liberando ergastoli interi di Moosbrugger scatenati... ».

Col « romanzo ircocervo » la letteratura sembra saggiare estreme alternative: inghiottire con espansione onnivora ogni possibile scrittura (« letteraturizzare » la vita, come scrisse

Svevo), ritrovare dopo l'immane pasto la nuova identità delle proprie forme e dei propri linguaggi, retrocedere o meglio avanzare verso il silenzio, ai confini del nuovo regno delle immagini e delle voci meccaniche. Prima di questa soglia, nell'ircocervo di tutte le scritture possibili, non più Musil contro Proust, ma Musil e Proust.

Più prossima invece alla genesi del romanzo tecnomorfo (anche se i suoi precedenti sono assai più antichi) è la vasta nebulosa di procedimenti autoriflessivi che comincia a profilarsi nettamente sul campo del romanzo europeo fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, ancora una volta. Sono le scritture che ti guidano come un trovarobe nella confusione del proprio magazzino, documentano l'impossibilità di ritrovare l'ordine e la forma « classica » della scena narrativa fra tanti utensili alla rinfusa o avviano in forme variamente percettibili la scomposizione dei propri stessi procedimenti costruttivi, secondo la linea che è stata definita « romanzo del romanzo » o (come qualcuno vuole) « metaromanzo » ¹¹. Gli antecedenti sono remoti: si possono ritrovare nell'invenzione speculare cinque-secentesca del « teatro nel teatro » (ce n'è un classico esempio nell'*Amleto*), passando attraverso i grandi archetipi dell'irrisione o dello smontaggio dell'illusione romanzesca (dal *Don Chisciotte* al *Tristram Shandy*), per giungere ancora una volta a questa soglia dei primi decenni novecenteschi, dove molti romanzi sono stati scritti per negare, ironizzare, rovesciare in grottesco la stessa sopravvivenza del romanzo, specialmente nelle sue forme antropomorfe, pseudo-naturali. *La coscienza di Zeno* è ad esempio a metà via tra romanzo tecnomorfo (costruito sulle procedure di una scienza, come la psicanalisi) e « romanzo del romanzo », nel senso che illustra un montaggio del materiale diverso da quello che si ottiene legando analogicamente racconto e storia, cioè sfruttando i fili della continuità/contiguità temporale, della casualità « événementielle » o della stessa causalità psicologica di tipo prepsicanalitico. A loro modo, i pirandelliani *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sono invece a metà via tra romanzo antropomorfo e romanzo tecnomorfo (per la mimesi delle tecniche di « sceneggiatura » cinematografica che vi si incastona), i *Faux-monnayeurs* di Gide è uno dei più chiari esempi di « romanzo del romanzo » e si potrebbe giungere

semplificando da Beckett a Borges fino al Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*...., senza ovviamente aggirare la catena del *nouveau roman*, dalla Sarraute a Butor.

Anche in questa più definita costellazione, occorrerà poi distinguere ogni volta tra romanzo/antiromanzo, che corrode dall'interno gli involucri di un sapere prescritto e consumato (come *Il fu Mattia Pascal*, che dissimula dietro forme pacatamente loiche, con miscugli d'umorismo e d'elegia, ma con un ordine descrittivo ancora tardo-naturalistico, il crollo dei vecchi cardini « tolemaici ») e antiromanzo/romanzo, che mostra esibizionisticamente la nudità del proprio telaio in funzione, talvolta sottolineandone neutralmente (o comicamente) i meccanismi, altre volte additandone in silenzio le falle, i tragici inganni (come nel *Processo* di Kafka). In tutti questi casi e attraverso tante diverse poetiche, il comune denominatore minimo è l'impossibilità di riprodurre, riflettere, rispecchiare, cioè « naturalizzare » l'enigma, il caos, lo sbalordimento di un orizzonte nuovo della temporalità e dell'epistemologia, che ha reso d'un tratto inadeguati gli statuti formali, le logiche costruttive del romanzo antropomorfo, come vecchi fondali di commedia borghese o villereccia distesi per errore su uno scenario di devastazione, di solitudine, di impraticabilità del dialogo, di latitanza degli attori.

Tali definizioni tipologiche non possono che essere orientative: tagliano troppo nettamente i confini, forzano o cancellano i precorrenti, in una parola alterano e semplificano troppo il diagramma dei processi reali, interni, d'ogni scrittura, per poter aspirare ad essere qualcosa di più (rispetto alla specificità d'ogni opera) che segnali provvisori di tracciato, scie di sintomi che trovano nei più diversi corpi lo stato di condensazione, il coagulo necessario alla precisione dell'anamnesi. Tuttavia un grande diaframma, una frattura variamente marcata resta visibile quasi ovunque, nei territori del « nuovo romanzo » di primo Novecento; ed è, ovviamente (per riprendere un'immagine diffusa da Renato Barilli), la « barriera » o meglio « l'anti-barriera » al naturalismo. Non è soltanto l'irritante fedeltà dei naturalisti al « qui ed ora », l'ossessiva, meticolosa certezza che basti circoscrivere analiticamente un evento per certificare che è accaduto o potrebbe accadere, come per effetto di leggi inoppugnabili,

legandolo metonimicamente all'ordine del tempo, alla successione logica delle cause, delle generazioni e delle degenerazioni, alla rete delle conseguenze economiche, dei condizionamenti sociali, ecc.; non è soltanto la noia meccanica, tautologica, del « descrivere » e il bisogno di tornare a « narrare » (secondo la vecchia distinzione lukacsiana), cioè a « fabulare », inventare ed aggirare così la ripetizione greve del « documento », del « caso sintomatico », delle genealogie. È che la « tranche de vie », su questo versante dell'esperienza romanzesca, non trova più alcun intero da cui possa essere asportata o cui possa essere riaccostata: non solo non si può più « descrivere », ma non si può più « narrare », se narrare è tenere comunque le fila di un percorso visibile, continuare negli emblemi, nei « tipi » e nelle figure particolari la storia di un insieme, le epifanie di una qualsiasi teologia (ovvero sguardo totale) del mondo. Il rientro negli orizzonti, nella complessità del soggetto, in questa fase, ha quasi sempre i toni della sconfitta, più che quelli della rivendicazione o della nuova valorizzazione: avviene sotto il segno del disorientamento e della scissione, più che sotto quello della separazione orgogliosa. In quasi tutti i romanzieri che si possono selezionare come emblemi della crisi; fuorché in Proust: nel quale la secessione del soggetto diviene sinonimo di rifondazione d'una scienza positiva e vincitrice delle forme estetiche contro i tempi ingovernabili della storia, della collettività.

Altrove, ogni prolungamento della letteratura e della formaromanzo come istanza costruttiva o progettazione di uno spazio immune viene spesso sentito come il prolungamento di un inganno. Molto più delle delusioni private, è questa ipoteca che rende significativo il lungo rigetto sveviano, la sua convinzione che solo l'esercizio provvisorio di una « scrittura » antitetica alla « letteratura » possa ancora fingersi una dimessa funzione terapeutica, nel crollo circostante di indiscriminati traguardi collettivi e delle collaborazioni ottimistiche tra arte e scienza sociale¹².

In Musil è difficile trovare, rispetto a questo problema, una testimonianza aperta, programmatica. Spesso dichiara cosa non si può più narrare: ma il perché va cercato tangenzialmente, in quei fitti depositi di embrioni saggistici

che costellano molte tappe del romanzo. La scienza del profitto e della razionalizzazione produttiva, l'universo della specializzazione col suo corollario di esperienze alienate hanno reciso proprio dai particolari della vita i fili (se mai ci furono) che li radunavano in un disegno intellettuale di totalità:

« Certi interrogativi sono stati tolti dal cuore degli uomini. Per i pensieri sublimi hanno creato qualcosa come degli stabilimenti di pollicultura, che si chiamano letteratura, filosofia o teologia, e là i pensieri si riproducono a modo loro, senza controllo, il che va benissimo perché in una tale proliferazione nessuno si rimprovererà più di non occuparsene personalmente » (UsQ, ed. cit., 1, 347).

Esautorati gli architetti della socialità, i depositari di destini collettivi, lungo gli stabilimenti e gli allevamenti del pensiero sezionato continua a correre il grande tracciato ingombrante, illeggibile, detto « cammino della storia », « che nessuno sa di dove venga. Questo servire di materiale alla storia mise Ulrich fuori dei gangheri » (UsQ, luogo cit., pag. 348), con la conseguenza di un'estrema digressione/riflessione, in cui si addensa abbastanza esplicitamente anche il problema della ricerca formale che non vuole o non può più « raccontare », cioè testimoniare un senso, una direzione, una gerarchia, una teologia più o meno esplicita degli eventi. Nella crisi del romanzo antropomorfo c'è infatti non soltanto la crisi del personaggio-uomo, già appassionatamente descritta da Debenedetti e da Battaglia¹³, per restare alla più essenziale bibliografia nostrana: c'è anche la crisi del personaggio-storia come del personaggio-natura, della sua retorica di persuasione, dei suoi sistemi analogici:

« Il cammino della storia dunque non è quello di una palla di biliardo, che una volta partita segue una certa traiettoria, ma somiglia al cammino di una nuvola, a quello di chi va bighellonando per le strade e qui è sviato da un'ombra là da un gruppo di persone o da uno strano taglio di facciate e giunge infine in un luogo che non conosceva e dove non desiderava andare. L'andamento della storia è un continuo sbandamento. Il presente è sempre l'ultima casa al margine, che in qualche

modo non fa più completamente parte delle case della città... » (UsQ, luogo cit., pp. 349-350).

Iconoclastia musiliana, forse; tuttavia lontana, anche in questo caso, dalle seduzioni chiuse del nihilismo, semmai vicina al « pessimismo della ragione », che nega passati luminosi e progressi indefiniti, ma non rinuncia a progettare una nuova identità del tempo e dello spazio umano. Del resto, il romanzo si interromperà su questa oscillante diagnosi che Ulrich traccia di sé e di Agathe: « ... realisti? Non lo erano né lui né lei, su questo da gran tempo i loro pensieri e azioni non lasciano dubbi; ma nihilisti e attivisti sì, lo erano, e ora l'uno ora l'altro, secondo i casi » (UsQ, II°, 1091). Più di ogni perorazione varrà del resto, ancora una volta, una citazione da questo capitolo, che fin dal titolo si chiede « perché non si inventa la storia? »; operazione ovviamente diversa dall'inventare una storiografia:

« Cent'anni fa sedevano nelle carrozze di posta con la stessa espressione sul viso e fra cent'anni sa Iddio come saranno sistemati, ma certo siederanno allo stesso modo su qualche veicolo del futuro; Ulrich ne ebbe la rivelazione e si sentì ribollire il sangue contro l'accettazione inerme di fatti e mutamenti, la rassegnata contemporaneità, il balordo e paziente andare dei secoli, che infine è indegno dell'uomo... » (UsQ, luogo cit., p. 349).

Il patto tra l'intelligenza e la storia, già tutt'altro che pacifico negli anni della sua più forte imposizione, sembra ormai radicalmente sospeso e non sostituibile o reintegrabile entro un analogo patto tra l'intelligenza e la vita, che molte filosofie contemporanee si prodigavano a sancire, quasi alla ricerca di una razionalità surrogante e sia pure tragicamente praticabile. E questo secondo rifiuto è forse quello che separa più nettamente (anche sul piano degli esiti di struttura) l'esperienza romanzesca di Musil da quella di Proust. Citare dal *continuum* proustiano è difficile, perché raramente i fili della trama fanno groppo o si diradano in una apertura aforistica isolabile, prelevabile dal contesto. Tuttavia, proprio nelle memorabili pagine polemiche contro gli « spiriti forti » del

caso Dreyfus, emerge con particolare nettezza un'istanza di pacificazione, di reintegrazione tra intelligenza e vita attraverso la mediazione dell'arte come intelligenza della vita, che da sola può dar conto della distanza che divide i due universi: il primo, dove le categorie non trovano più luogo in cui sostare senza essere inseguite dal proprio rovescio, il secondo dove le categorie, dopo aver turbinato e dopo aver invertito tutte le più accreditate gerarchie, proprio nella separazione tra arte e società, arte e storia, arte e scienza, ritrovano infine l'ordine delle proprie funzioni distinte, dei territori conoscitivi stratificati in cui rinserrarsi e mantenersi intatte. In questo patto tra specializzazioni della conoscenza il soggetto produttore di forme estetiche può ricollocarsi, con tutti i suoi smembramenti, i suoi vuoti, le sue sconfitte, al centro di un universo concluso, confidente, autosufficiente:

« Le idee formate dall'intelligenza pura posseggono soltanto una verità logica, una verità possibile, e la loro scelta è arbitraria. Il libro dai caratteri figurati, non tracciati da noi, è l'unico libro nostro. Non che le idee che noi formiamo non possano essere logicamente giuste; ma non sappiamo se sono vere. Solo l'impressione, per quanto infima possa sembrare la materia e inafferrabile la traccia, è un criterio di verità... L'impressione è per lo scrittore ciò che è l'esperimento per lo scienziato: con questa differenza tuttavia, che nello scienziato il lavoro dell'intelligenza precede, nello scrittore segue. Quel che noi non abbiamo dovuto decifrare, chiarire col nostro sforzo personale, quel che era chiaro prima del nostro intervento non è cosa nostra. Proviene da noi soltanto ciò che noi medesimi traiamo dall'oscurità ch'è in noi e che gli altri non conoscono» (*T.R.*, ed. cit., p. 211).

Il laboratorio della letteratura è dunque l'impressione; sui suoi materiali si esercita, postuma, l'intelligenza della scrittura, che non solo è il tramite attraverso cui si manifesta la solitudine oscura del soggetto, ma anche il suo unico, autentico possesso, la sola conoscenza inalienata e inalienabile che gli è concessa:

« ... solo essa merita... d'essere appresa dallo spirito, come

la sola capace, qualora esso sappia estrarne tale verità, di condurlo a una più grande perfezione e di offrirgli una gioia veramente pura » (luogo cit.).

A partire dal linguaggio assoluto del soggetto, il progetto proustiano parla di conseguenza i linguaggi della distinzione, dell'identità separata delle forme estetiche e delle loro scritture; mentre il progetto o meglio l'empiria musiliana parla i linguaggi dell'indistinzione, dell'accumulo, dell'intersezione, della coesistenza caotica tra conoscenze e scritture, sullo schermo di una illeggibilità collettiva delle reciproche posizioni, gerarchie, destini. L'uno di conseguenza punta al romanzo e in genere alla letteratura come specializzazione, l'altro la lascia fluttuare alla deriva sul mare dei linguaggi molteplici (e moltiplicabili), come frammento di un continente che non ha più o non ha ancora forma.

Eravamo partiti mettendo in guardia (fin dalle premesse) contro una presunzione o prevenzione possibile: quella che legge scritture e strutture narrative trasparenti sopra gli oggetti come meno « moderne », meno coniugabili con pratiche d'avanguardia, rispetto a quelle che si ergono ad ostacolo, a paravento informe o simbolico, contro la propria stessa visibilità produttiva e la propria destinazione conoscitiva. Era un avviso contro le seduzioni facili (e in quanto tali destinate alla mercificazione elitaria, a scadenti riduzioni metodologiche) dell'oscurità, dell'astrazione, della disintegrazione linguistica. Ora sarà invece il caso di mettere in guardia contro un'altra corrente presunzione di segno opposto: quella che guarda i linguaggi definiti, chiusi, organizzati sotto il segno della specializzazione, come più coerenti col tempo storico novecentesco, in quanto più aderenti alla specificità e molteplicità separata delle sue più tipiche forme produttive. Esercitare un'opzione del genere (come quando era di moda da noi contrapporre e privilegiare il professionismo dannunziano della retorica all'ironica smobilitazione sveviana del logocentrismo) significa imporre e prolungare la violenza iperstorica di un modello rovesciando meccanicamente di segno quello precedente; e dichiarare implicitamente di possedere le bussole, i sestanti e i mandati giusti per governare gli universi della separazione,

dopo averne accettata o accertata la ineluttabilità. Credo che proprio la complessità di tensioni e di sintomi che si sono espressi anche sullo specifico orizzonte delle forme in questi decenni restituisca ormai il diritto, forse il dovere, di non esprimere opzioni che si traducano nella solita indicazione metodologica per esercenti o aspiranti esercenti ad uffici di governo, sia negli ambulatori del politico che sul mercato ormai smobilitato delle lettere¹⁴.

Rispetto alle precarie catene tipologiche che abbiamo appena costruito, forse sarà comunque più facile ora non diciamo innestare ma almeno accostare le due pratiche narrative fin qui descritte a blocchi di scritture affini. *L'uomo senza qualità* appare avvicicabile al romanzo-coacervo, alla sua epicità al negativo, indelimitata, sconfitta, ma anche al suo tentativo di tenere legati, immersi nello stesso magma e nella stessa contraddizione, i segni e gli ingredienti potenziali di una nuova totalità romanzesca, ottenibile per genealogie impure, per embrioni non selezionati, per frammenti schiodati dai suoi vecchi ordini; la *Recherche*, continente già formato e destinato ai linguaggi di razza della letteratura, con la sua tendenza al labirinto programmato e col suo grande riepilogo esplicativo (tale è infatti l'intera « matinée » dai *Guermites*), può essere invece avvicinata alle specularità interiori del romanzo-macchina, cioè alle sue tipologie definibili come « romanzo del romanzo »: dove le eventuali parentele col tecnomorfismo non riguardano ovviamente l'assunzione di una scienza o di una tecnica come griglia modulare del racconto, semmai la competizione aperta con ciascuna di esse e l'affermazione di una possibile « scienza del romanzo » come esplorazione di settori altrimenti inconoscibili dell'esperienza. Tutti i temi critici della « matinée » (per ridurci a questo più compatto blocco) incidono, separano, isolano questa funzione o identità indelegabile della letteratura. Come quando, in un altro celebre momento programmatico, di poco successivo a quello già ricordato, viene affrontata e respinta l'insidia sostitutiva del mezzo cinematografico (destinato invece a turbare spesso i sogni di Pirandello); o come quando, poco prima, viene tagliata via ancora in erba l'ipotesi cui il coacervo musiliano aderirà di più, quella del romanzo-saggio. Non ultima ragione, forse, della diffidenza (se non proprio dell'ostilità repressa) che

trapela nel solo caso in cui Musil si apra, nei *Diari*, ad un confronto indiretto con Proust¹⁵; ma qui è Proust che si confronta in anticipo con lui:

« ... questa qualità del linguaggio, di cui i teorici credono di poter fare a meno, coloro che ammirano i teorici sono pronti a credere che non attesti un grande valore intellettuale; valore che, per discernerlo, essi han bisogno di veder espresso direttamente, senza esser capaci di indurlo dalla bellezza di un'immagine. Donde, per lo scrittore, la grossolana tentazione di scrivere opere intellettualistiche. Grave mancanza di finezza. Un'opera che contenga teorie è come un oggetto cui si sia lasciato il cartellino del prezzo. Si ragiona, cioè si divaga, quando manca la forza di costringersi a far passare un'impressione attraverso tutti i successivi stadi che faranno capo al suo fissaggio, all'espressione... Certuni pretendevano che il romanzo dovesse essere una specie di sfilata cinematografica delle cose. Concezione assurda. Nulla allontana maggiormente da quanto abbiamo percepito in realtà come una simile visione cinematografica» (T.R., ed. cit., pp. 213-214).

Se dunque il romanzo musiliano si può leggere come un'infinita argomentazione socratica intorno ad un sapere morto che per rivivere deve attraversare deserti senza stella' polare, vicende disorientanti di slittamento del senso, in un « non luogo » del tempo che è insieme un « non più » e un « non ancora », quello proustiano, malgrado il fondo neo-platonico di strumenti come « l'impressione » e la « reminiscenza » ¹⁶, sarà invece leggibile come una ricerca aristotelica, che (al contrario della natura) procede per salti, per insolite sintesi, per esclusioni ed inclusioni, per associazioni di generi e per cataloghi di specie, dall'innocenza alla scienza, dall'oscurità del soggetto alla verità delle letterature. Dalla doppia metafora sono ovviamente esclusi i due referenti teorici: va presa per ciò che può dare, per la sua capacità autonoma di accorciare e rappresentare figuramente una condensazione di modelli che sarebbe incontenibile nei limiti di un saggio. È tuttavia probabile che tra queste due situazioni archetipiche si muovano alcune tra le principali rotte del romanzo

novacentesco; mentre le ombre dei padri si dileguano spazzate via dalle folate pelingenetiche delle avanguardie, dall'accumulo temporalesco del primo trentennio di questo secolo cominciano a profilarsi, a staccarsi non più modelli ma simboli o sintomi della nebulosa di forme in cui viviamo ancora immersi: i padri delle ombre, che un giorno forse saranno a loro volta, quando si sia raffreddata la turbolenza, la foschia, lo stadio emulsionale del ciclo, ombre di padri. Scrive Blanchot:

« Tutto avviene per Marcel Proust come se la navigazione immaginaria del racconto, che spinge altri scrittori nell'irrealtà di uno spazio scintillante, felicemente si sovrapponesse alla navigazione della sua vita reale, quella che l'ha condotto, attraverso i tranelli del mondo e il lavoro del tempo distruttore fino al punto favoloso in cui egli incontra l'evento che rende possibile ogni racconto. Non solo: questo incontro, invece che esporlo al vuoto dell'abisso, sembra fornire a lui l'unico spazio in cui il movimento della sua esistenza può essere non semplicemente compreso, ma restituito, realmente provato e realmente compiuto » (M. Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 20; ed. orig. 1959).

E scrive ancora, nello stesso *Libro a venire*, questa volta a proposito di Musil:

« L'essere che si rivela nell'arte è sempre anteriore alla rivelazione: di qui la sua innocenza (perché non deve essere riscattato dalla significazione), ma anche la sua inquietudine infinita, in quanto è escluso dalla terra promessa della verità.

Musil fu profondamente cosciente della particolare esperienza che è la letteratura. L'uomo senza qualità è precisamente l'uomo del « non ancora », colui che non considera niente come saldo, che blocca ogni sistema, impedisce ogni cristallizzazione, « alla vita non dice no ma non ancora », e insomma agisce come se il mondo — il mondo della verità — non dovesse cominciare che il giorno dopo » (op. cit., p. 154).

Difficile trovare immagini più persuasive della differenza

che ho inseguito per tutte queste pagine: molte cose dette qui e molte che altri hanno detto altrove sono del resto derivazioni, trasmissioni, parafrasi e illustrazioni di ciò che è già scritto in questo splendido « libro d'ore » della letteratura novecentesca. Forse sarebbe bastato rileggerlo e commentarlo: se non fosse per quei residui di prevenzione « proustiana » (da noi si direbbe ancora più banalmente « crociana ») contro il personaggio che esprime idee invece di incarnarle « nella nettezza di una forma viva », « errore supremo, che distrugge l'arte e riduce l'idea alla povertà dell'idea » (op. cit., pag. 155). È all'incirca lo stesso muro che si frappose, da noi, tra la teoria crociana dell'arte e la pratica pirandelliana del romanzo o del teatro, tra letteratura (o poesia) come specializzazione figurale del pensiero e pensiero come garanzia critica senza specializzazioni. Anche per Blanchot, così felice nel documentare lo smarrimento della verità e dei punti di vista « intorno » alla letteratura, riusciva difficile accettare la fine di una verità « della » letteratura, la disgregazione pulviscolare del suo corpo, l'indefinibilità, oggi, della sua forma. Ed eccoci, senza concludere, alla conclusione.

NOTE

¹ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960-66², p. 83.

² Dalla metà dell'Ottocento in poi sono particolarmente frequenti i casi di scrittura dell'ossessione o comunque di scritture trapunte da figure di delirio. Se ne occupò largamente Ch. Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1962 (trad. ital., Milano, Il Saggiatore, 1966). Il « caso Nerval » è stato affrontato, come problema della scrittura, da M. Jeanneret, *La lettre perdue - Ecriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978 (del quale è imminente l'ediz. ital., con notevoli amplificazioni panoramiche sulla letteratura francese del secondo Ottocento).

³ È un accostamento che, fin dal titolo musiliano della monografia di G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969, ha preso a circolare; vi faccio cenno nella mia

prefazione a R. Musil, *Discorso sulla stupidità*, Milano-Brescia, Shakespeare and C., 1979. Un giorno, a partire dalla *Meditazione milanese*, le radici di questo gemellaggio saranno più chiare, anche oltre le ascendenze machia-ne opportunamente ricordate da E. Flores, *Accessioni gaddiane*, Napoli, Loffredo,

1973 e dallo stesso Roscioni, nell'introd. alla sua ed. della *Meditazione* (Torino, Einaudi, 1974).

⁴ Tra gli innumerevoli possibili, l'esempio che scelgo è il più tendenzioso, quello in cui più visibilmente la « recherche » subisce uno scacco. Il testo proviene da scritture solo in apparenza « laterali », cioè dagli « Abbozzi di prefazione » raccolti nel *Contro Sainte-Beuve* (trad. ital., con introd. a cura di F. Orlando, Torino, Einaudi, 1974): « ... per riacquistare un po' di forze fresche per la mia ricerca del passato, potevo bene chiudere gli occhi, non pensare più a nulla, poi riaprirli di colpo, per cercare di rivedere quegli alberi come li avevo visti la prima volta: non riuscivo a ricordarmi dove li avessi veduti. Ne riconoscevo la forma, la disposizione... Ma non potevo dire niente di più: essi stessi, con la loro attitudine ingenua e appassionata, sembravano dire il loro rinascimento di non poter esprimersi, di non potermi rivelare il segreto che essi sentivano che non potevo chiarire » (op. cit., p. 6-7). Di questo tema, ritrascritto nella « Recherche », scrive Blanchot: « Qui la comunicazione resta incompiuta, aperta, deludente e angosciata per lui, ma proprio allora, forse meno ingannevole di ogni altra, più vicina all'esigenza di ogni comunicazione » (M. Blanchot, *Il libro a venire*, trad. ital., Torino, Einaudi, 1969, p. 26). Proprio questo « richiamo dell'ignoto », « raccolto... con un moto infinito d'ignoranza » (Blanchot, *luogo cit.*) esprime l'estrema tensione proustiana verso l'origine assoluta e innocente dei segni.

⁵ Anche qui, una citazione tendenziosa; perché è proprio dove Proust si libera definitivamente dei complessi di colpa sulla responsabilità dell'intellettuale accumulati durante il « caso Dreyfus » che emerge insieme il senso aperto della sua « battaglia per la letteratura » e i limiti ingenerosi del suo confronto con Zola: « Quanto al libro interiore di tali segni sconosciuti... nessuno poteva aiutarmi con nessuna regola a decifrarlo: perché la sua lettura consiste in un atto di creazione

in cui nessuno può sostituirci, e nemmeno collaborare con noi. Quanti perciò si guardano da una tale lettura! E a quali duri compiti ci si sobbarca pur di evitarla! Ogni avvenimento — fosse il caso Dreyfus o la guerra — aveva fornito agli scrittori altrettante scuse per non decifrarlo quel libro; a essi premeva assicurare il trionfo del Diritto, ricostituire l'unità morale della nazione, mancava il tempo di pensare alla letteratura! Eran soltanto scuse: la verità è che essi non avevano — o non avevano più — ingegno, cioè istinto » (M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. di G. Caproni, Torino, Einaudi, 1978, p. 210; e si veda oltre anche p. 212).

6 « In questa sfera la comprensione d'ogni giudizio, il senso di ogni concetto è avvolto da un involucro d'esperienza più delicato dell'etere, da un arbitrio personale e da un non arbitrio personale alternantisi nello spazio di un secondo. I fatti di questa sfera e quindi le loro relazioni sono infiniti e incalcolabili. Questa è la sfera patria del poeta, la sfera-dominio della sua ragione... Qui fin da principio ad incognite, equazioni e possibilità di soluzione non v'è fine » (R. Musil, *La conoscenza del poeta*, con una densa prefazione di C. Monti, Milano, Sugarco, 1979, p. 88).

7 L'espressione riprende in parafrasi il titolo del saggio di C. Magris, « Musil e le scuciture dei segni », in *Strumenti Critici*, n. 25 (ott. 1974), al quale si rinvia quasi come ad una necessaria premessa di queste pagine, raccomandando in particolare la lettura dell'apparente antifrasi Moosbrugger-Clarisse, i due « casi limite » dell'umano, sotto il segno di una estrema « dilatazione dell'io individuale » (op. cit., p.297-301). Si aggiungano poi, dello stesso C. Magris, le pagine appassionate di « Dietro quest'infinito », in *Nuova Corrente*, n. 79/80 (1979), pp. 253-66. Nello stesso importante numero (intitolato *Austria: la fine e dopo*) andrà letto anche almeno il saggio di V. Beloradsky, « « La fuga verso la legge e la crisi del sapere impersonale », pp. 413-441. Pieno di suggestioni è anche il recente intervento di G. Schiavoni, « “Al di là del linguaggio”, ovvero la crisi delle “qualità” e lo spettro dell'indicibile nella costellazione Hofmannsthal-Musil-Broch », raccolto con altri contributi in Aa.Vv., *Uomini senza qualità - La crisi dei linguaggi nella grande Vienna*, Trento, U.C.T., 1981, a cura di F. Castellani, pp. 129-165. Si tratta degli atti di un

Convegno tenuto nel 1980 presso la Facoltà di Sociologia di Trento, dove tra l'altro si può leggere (utilissima per italianisti e comparatisti) una relazione di C. Mozza-relli su « La burocrazia nelle letterature absburgiche e italiane » (op cit., pp. 221-237).

⁸ « Effetto Musil », suona il titolo di un articolo di I. A. Chiusano (*Repubblica*, 8-12-1979), che ha molte affinità tematiche con queste note e dove si parla di un « senso del relativo » che Musil riesce « a far vivere quasi come una forma continua di mal di mare, nell'esperienza del lettore ».

⁹ Negli aforismi raccolti sotto il titolo « Frutta nana » (1944). Nell'ediz. einaudiana del 1954 (a cura di R. Solmi), p. 39, nell'ediz. integrativa pubblicata col titolo *Minima imMoralia*, Milano, L'erba voglio, 1976, a p. 29. Ma sarà bene rileggere anche la pagina che inaugura i *Minima Moralia*, « Per Marcel Proust ».

¹⁰ I. Svevo, « Scritti su Joyce », in *Saggi e pagine sparse*, a cura di U. Apollonio, Milano, Mondadori, 1954, p. 253-254.

¹¹ Sulla forma e la storia novecentesca del « metaromanzo » si può ancora consultare utilmente M. Perniola, *Il metaromanzo*, Milano, Silvia, 1966. Ma è impossibile provvedere qui in nota ad una sia pur minima bibliografia essenziale circa un dibattito, che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta in particolare, conta centinaia di voci. Un buon punto di partenza può essere ancora il « Dibattito sul romanzo » diretto da M. Foucault (con Sollers, Sanguineti, Olliers, Faye, Thibaudeau, Baudry ecc.), pubblicato nel n. 17 (1964) della rivista *Tel Quel* (cfr. anche *Tel Quel*, ed. ital., autunno 1968, n. 2, ed. Jaca Book). In una linea di lettura post-lukacsiana può essere utile J. Schramke, *Zur Theorie des modernen romans*, Beck, Munchen, 1974 (trad. ital. *Teoria del romanzo contemporaneo*, Napoli, Liguori, 1980).

¹² Cfr., di chi scrive, « Dentro il silenzio: crisi, morte e metamorfosi della "letteratura" », in Botti-Mazzacurati-Palumbo, *Il secondo Svevo*, Napoli, Liguori, 1981.

¹³ Di G. Debenedetti andrebbe citata l'intera opera critica, nel suo versante novecentesco. Ci contenteremo di ricordare restrittivamente *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, pp. 23-103; e di S. Battaglia il senso di oscura profezia che avvolge gli ultimi capitoli della *Mitografia*

del personaggio (Napoli, Liguori, 1967, Milano, Rizzoli, 1968): dove la crisi dei modelli realistici si configura appassionatamente come una minaccia di diserzione della letteratura dalla sua più antica legittimazione, verso territori ignoti inseguiti con un misto di curiosità e di sgomento.

¹⁴ Pur nella perplessità che suscitano alcuni privilegi concessi ai linguaggi « finiti », sarà utile rinviare al bel libro di F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 1981, partic. pp. 151-155.

¹⁵ Cfr. R. Musil, *Diari*, ed. cit., voi. II, pp. 1.383-1.384. In nota alla metaforica protesta di distanza qui contenuta (« una distinzione simile a quella tra acribia e precisione logica ») il curatore riprende un passo d'una lettera al corrispondente danese N. F. Hansen (1939): « Sono stato spesso paragonato a Proust ...ma sarebbe un errore pensare a un suo influsso. Sino ad oggi (per vari motivi) non ho letto di lui più di dieci pagine... ».

¹⁶ È una considerazione di M. Butor, « I “Momenti” di Marcel Proust » in *Repertorio*, Milano, Il Saggiatore, 1961 (ed. fr. Paris, Ed. de Minuit, 1960) p. 175 segg. In questa stessa raccolta sarà da rileggere il primo saggio « Il romanzo come ricerca », preziosa testimonianza di scrittore al bivio.

g. m.

Dialoghi sacri: Ulrich e Agathe

HELMUT ARNTZEN

Nel 1924 Musil pubblica un testo dal titolo « La locanda di periferia ». In esso egli narra di una coppia la quale a mezzanotte giunge in una locanda che ricorda quella del « Castello » di Kafka. L'autore sembra far seguire alla parte introduttiva del racconto una scena d'amore tra i due in una misera stanza. Ma è piuttosto, come si vedrà, una scena d'odio che assume un crescendo nel dialogo ed in virtù del dialogo. Quello che conta è il parlare dei personaggi. L'uomo riesce a « strappare almeno una frase a queste resistenze » e poi nel testo segue: « .. sgorgò una fontana di parole ». Ma questa presto si esaurisce nuovamente, o meglio, da essa sorge un discorso incomprensibile per la donna, la quale inanella invece con scioltezza una frase convenzionale all'altra. Per lui questa forma di comunicazione ordinaria è insopportabile. « Ma perché non la smette di parlare? Vorrei buttarmi come un cane sulla palla tonda e rotolante della sua vita » (II, 633). Quando egli ribatte con la frase in apparenza del tutto priva di significato: « Cosa fa il tuo Kungfutse? » Essa sa integrare nel flusso del discorso anche questa frase subito valutata « espressione idiomatica di una società maschile ». Ma è questo a scatenare definitivamente l'aggressione di lui: mentre lei lo bacia, le stacca la lingua con un morso. In un atto estremo e brutale egli pone fine alla comunicazione, in quanto essa rende puramente convenzionale anche la più intima relazione. La domanda su Kungfutse in un'altra stesura, era così formulata: « Vuoi Musil? Musil-Musil? oppure preferisci Walzel? » (II, 2127). Il nome dell'autore rappresenta, come quello di Kungfutse, un altro linguaggio, non quello comunicativo-convenzionale, che compare nel linguaggio letterario, mentre è il nome dello storico della letteratura che rappresenta il

discorso puramente convenzionale. Questo testo piuttosto grottesco fu, tra l'altro, pensato come il « sogno » con cui doveva cominciare il Romanzo del Redentore, primo abbozzo dell'*Uomo senza qualità*. Sogno del protagonista Anders, che viene subito dopo introdotto quasi nello stesso modo in cui, nel secondo capitolo dell'*Uomo senza qualità*, dove sono ancora riconoscibili anche parti del primo capitolo, viene introdotto Ulrich.

Originariamente, dunque, doveva essere anticipata almeno in sogno la separazione del mondo dell'*Uomo senza qualità* (una variante del testo dice in relazione al momento, culminante con la recisione della lingua: « ... il mondo strisciava intorno a lui - egli troncò il rapporto ») (2127), separazione la più drastica in quanto distacco dall'antico mezzo di « comunicazione umana », la lingua, intesa come ciò che realizza concretamente il linguaggio e gli dà nome metaforicamente. Nel romanzo si arriva alla separazione dal mondo in quanto comunicazione usuale, dall'universo di giochi linguistici, solo attraverso un lungo processo di distacco, che poi però finisce improvvisamente, o meglio viene interrotto, proprio nel momento in cui finisce anche il legame « naturale » con questo mondo: con la morte del padre. Questi costituiva l'elemento personale nel passato di Ulrich, passato che è al tempo stesso presente e il cui universale si chiama Cacania, o più specificamente l'azione parallela.

Il processo di distacco si trasforma in un processo di ritrovamento: Ulrich incontra la sorella gemella Agathe. Non la incontra *di nuovo*, sebbene vengano narrati alcuni ricordi dell'infanzia comune; egli la incontra in verità per la *prima volta*, poiché per il romanzo (a parte un'incidentale osservazione del padre) il personaggio non è esistito fino a quel momento. Anzi non poteva addirittura esistere, poiché Agathe non è semplice-mente un nuovo personaggio del romanzo, bensì soprattutto una (ulteriore) metamorfosi di Ulrich, che può compiersi solo nel momento in cui la solitudine si « trovava non soltanto in lui, ma anche intorno a lui » (664) ed egli diventa « diverso » (Anders). Egli stesso comprende che « sua sorella è una ripetizione e trasformazione

irreale di se stesso » (964). Ulrich dunque si trova di fronte ad un'altra possibilità del suo essere da lui trascurata, una possibilità allo stato di pura potenzialità, poiché Agathe non è soltanto molto più passiva e indefinita di Ulrich, ella fino a quel momento non ha ancora vissuto la sua vita come propria. Anche l'amore per il primo marito, morto poco dopo il matrimonio, è stato pura potenzialità, dunque in realtà vuoto. Essa stessa si rende conto di essere caduta in errore nell'unica fiera passione della sua vita e che « l'essenza di tale errore consisteva in una nebbia infuocata che non si lasciava toccare né afferrare... » (760).

Come affronta ora Ulrich quest'altra sua possibilità? Dapprima perde le avversioni e le riserve che, fino a quel momento, aveva avuto nei confronti di tutto e di tutti, anche di se stesso.

Il suo pensiero si attiva in modo nuovo, così che può portare a termine senza fatica, come pare, il lavoro trascurato per tanto tempo. Inoltre volge completamente questo pensiero a quei problemi che fino ad allora aveva soltanto sfiorato o a cui aveva risposto indirettamente: ai problemi della morale o, come talora si legge, ai problemi della vera vita. Lo fa partendo dalla ricorrente esperienza di quello che lui stesso chiama di fronte ad Agathe « una leggera spaccatura della coscienza, un vedere che dà e che prende » (723). Essenziale è comunque che il rapporto con Agathe, la sua altra possibilità, sia un rapporto in dialoghi, che dunque - e Ulrich non ne dubita neanche per un istante - la lingua *come linguaggio corrente e quotidiano* debba costituire la novità, la novità anche come linguaggio. Con ciò inizia un ulteriore processo (ugualmente) determinato dalla lingua in quanto parlare.

Che questi dialoghi costituiscano qualcosa di nuovo anche nel contesto del romanzo, si riconosce già dal fatto che il primo dialogo, quello dopo la sepoltura del padre, viene narrato al presente. Il preterito epico viene sostituito dalla forma presente quale indizio della presenzialità nel senso dell'attualità di ciò che viene detto. Quanto viene raccontato non deve essere respinto nella lontananza narrativa del « c'era una volta ». Ma questa attualità non viene mantenuta a lungo, proprio perché il racconto continua, il dialogo finisce ed il

presente narrativo può essere soltanto un'eccezione rispetto al preterito epico.

A questo punto si delinea la difficoltà della descrizione del nuovo parlare dei personaggi che non può essere un metalinguaggio mai udito e quindi incomprensibile, bensì una trasformazione all'interno dello stesso linguaggio usuale, convenzionale, se esso deve diventare dialogo.

Questa trasformazione può compiersi soltanto come correzione dei vari linguaggi. Il rapporto di Ulrich con Agathe è la storia della trasformazione del suo parlare mediante correzioni.

Agathe, per esempio, risponde sin dall'inizio ad Ulrich e poi ripete « E questo come lo dici? » (684). Soprattutto non le interessa assolutamente l'immediata semantica della comunicazione, bensì le interessa, nel suo significato più vasto, la persona che si esprime nell'atto di parlare. Si ricorda per esempio della traduzione letterale di un passo di Shakespeare fatta da un allievo del marito. Egli si era servito delle parole « così come le aveva trovate, come un mucchio disordinato di pietre » (704). Ulrich ne è soddisfatto, ma dimenticava con ciò l'altra metà della sua vita che richiedeva misura e dominio (705). Egli si abbandona dunque soltanto al ductus di tale linguaggio, non si pone il problema del « che cosa ». Ma proprio questo è per lui l'essenziale, quando è lui a parlare, tanto che a volte dimentica il *come* dice le cose, e poi tiene « una lunga conferenza », sebbene parli con Agathe. Ed anche quando « abbandona il grande discorso generale con il quale ha iniziato, ciò che dice poi è ancora troppo generico per Agathe ». Soltanto occasionalmente, grazie ad un moto « distratto », grazie a qualcosa di detto a lei « con sincerità » nasce « un canto a due voci privo di significato al di sopra dell'orchestra delle altre parole » (741), che la colpisce. Il rapporto linguistico tra Ulrich e Agathe non esiste dunque neanche là dove avvengono modifiche mediante correzioni. Anche se i personaggi talvolta dimenticano il loro comportamento linguistico, il romanzo mette in luce le lacune, che rimangono nel nuovo sforzo linguistico, con piccole

sfumature satiriche, per esempio definendo una parte del dialogo di Ulrich « una lunga conferenza ». Anche i « dialoghi sacri » nei capitoli 11 e 12 diventano sì il primo apice di questo sforzo linguistico, ma non l'immediato stabilirsi di un linguaggio superiore. Tali dialoghi sono piuttosto conversazioni nel solito linguaggio prosaico di tutti i giorni. Ma, al tempo stesso, esercitano fin da principio un effetto diverso. Già all'inizio si legge che « il fuoco, definito fiammella nel desiderio sfrenato di Agathe di eliminare il marito, covava sotto la cenere ». Il fuoco si allargava in « dialoghi che non avevano mai fine e che tuttavia divampavano di nuovo » (746). Al di là della questione riguardante il desiderio di Agathe, « dialogo » non è un semplice scambio di opinioni, bensì efficacia della quale certo non si può ancora dire in quale direzione si troverà.

Ulrich e Agathe incentrano questi dialoghi sul problema della morale, universale e vincolante, che si realizza solo nel caso singolo. Il romanzo pone subito questo problema nell'aporia che « ogni principio della morale europea conduce ad un punto tale oltre il quale non è possibile andare » (747). Questo punto si trova nel passaggio dalla formulazione universale alla realizzazione dell'individuale. I fratelli *sperimentano* direttamente questa aporia, così che « possono parlare di tutto », o ascoltare tutto, « tranquillamente e con chiarezza » finché « possono parteciparvi intellettualmente » ma, se così facendo, giungono ad un punto conclusivo e « cessano di parlare », sui loro volti « compare una tensione molto più forte » (747).

Ulrich trae da questa aporia una conclusione radicale che sviluppa ulteriormente il contrasto nascente dalla morale e lo amplia in un deciso scetticismo linguistico. Poiché la morale, secondo Ulrich, fissa un moto interiore e ciò che è stato fissato è « completamente diverso » da questo moto, egli sostiene, non soltanto riguardo agli asserti morali, ma alle proposizioni in generale: « Di tutto quello che diciamo, nulla è vero! ». Vale a dire: ogni enunciato, sia in quanto determinazione, sia in quanto universale, è separato da ciò che lo ha prodotto e che precedentemente è stato chiamato « moto interiore ».

Ora, però, l'essenziale di questo passo è che le « prove » di Ulrich a favore del suo scetticismo linguistico stanno nella dimostrazione che noi non *prendiamo alla lettera* le proposizioni, in questo caso gli asserti morali. Ciò significa, a sua volta, che il problema non è il fissare il moto interiore in proposizioni, non è quindi l'enunciato, quanto proprio la sua trasformazione, il non-prenderlo-alla-lettera nella ricezione, dunque il suo moto che ci attraversa in quanto parlanti. Ma proprio solo in seguito a questo spostamento del suo pensiero originario, Ulrich perviene al vero problema, che è anche quello dei dialoghi sacri. All'inizio dei dialoghi di Ulrich e Agathe si trova non l'idea (del resto vecchia) di un contrasto tra interiore, indeterminato (considerati non linguistici o extralinguistici) e esteriore, determinato (dunque linguaggio e morale) ma la dicotomia nello stesso linguaggio che Ulrich coglie nella proposizione: « E così ogni parola vuole essere presa alla lettera, altrimenti si decompone in bugia, ma non si può prenderne nessuna alla lettera, altrimenti il mondo diventa un manicomio! » (749).

La letteralità della lingua (nel senso di postulato derivante da essa) è costituita da ciò che la rende identica a sé, in quanto lingua in generale e parlare del singolo, da ciò che essa è dunque « in quanto verità ». Il « non-prendere-alla-lettera » (nella ricezione dei parlanti) è sia la condizione dell'universalità della lingua in quanto convenzione nel senso di dialogo e di comprensione reciproca, sia la condizione del pensare, parlare e agire individuali, nel senso di sviluppo, creatività, trasformazione.

Così ciò che è qui incondizionatamente identico, ma anche ciò che è mutevole (condizionato-condizionante) e non identico appaiono universali e individuali, a condizione che tutti e due siano di natura linguistica e che il problema quindi sia la differenza e la differenziazione nella lingua stessa.

È quindi necessario che le diverse tendenze dei dialoghi stessi compaiano come *comportamenti linguistici* e in *metaforica linguistica*. Così il dialogo sull'« altra condizione », intesa come vera vita, si stacca nettamente *in quanto* dialogo, *in quanto* linguaggio, dal « mondo pieno di attiva decisionalità ». Qui

Ulrich parla sì in modo autocritico del linguaggio, ma prima aveva criticamente osservato che « la nostra epoca » trabocca di « energia d'azione ». « Essa non vuol più vedere pensieri, ma soltanto azioni » (740 e segg.). Qui i modi di ascoltare, leggere e parlare appaiono consapevolmente come i modi di un'altra vita.

Agathe chiede a Ulrich che cosa stia leggendo, ma nella sua risposta Ulrich non parla soltanto della sua lettura, bensì di tutto quello che di diverso, cioè « privo di ironia » ha sperimentato negli ultimi giorni, come se lo avesse letto. « Mi informo sulle vie della vita sacra » (750). « Informazione » nell'altra vita è lettura ed esperienza unite insieme. Ed anche ciò viene espresso di nuovo in modo esplicitamente linguistico: « Ulrich poetava bene » (dove il verbo contiene *l'unità* di rappresentazione e produzione linguistiche), « ma il fuoco e la saldezza del suo linguaggio spiccavano metallici sul contenuto fragile e incerto » (751). Al tempo stesso, però, in tale frase è fissata la continua *differenza*, qui espressa come « fuoco e saldezza del linguaggio » e suo « contenuto incerto » che corrisponde in parte alla differenza tra letteralità e non-prendere-alla-lettera.

Il fratello e la sorella cercano l'« altra condizione » come condizione da descrivere e comprendere, nella quale si annulla la dicotomia tra letteralità e non-prendere-alla-lettera. Nei racconti dei mistici essa appare pura fenomenalità e si comunica in « percezioni in cui non esistono sostantivi né verbi ». Ma se chi si trova nell'« altra condizione » *riflette*, si mette a parlare « in frasi con soggetto e oggetto », e tutto si convenzionalizza immediatamente. Il problema viene variato: ciò che è letterale non ha determinatezza grammaticale, ciò che è determinato grammaticalmente è già il non-prendere-alla-lettera.

Tuttavia Ulrich e Agathe notano anche che quanto costituisce l'altra condizione non appare soltanto nella mistica tradizionale e nell'esperienza amorosa del singolo, ma che si può « star seduti in montagna su un albero abbattuto o su una panca a guardare una mandria al pascolo e con ciò

sperimentare niente meno che l'essere trasferiti di colpo in un'altra vita! » (761).

Quando fratello e sorella si separano temporaneamente, i « dialoghi sacri » trovano conferma come intuizioni dell'altra condizione, in quanto Ulrich tra gli azionisti dell'azione parallela e Agathe nella sua solitudine non cessano di aspirare a questa condizione.

Ulrich, tornato nella capitale, si sente circondato dalla parola d'ordine dell'azione, che è divenuta non soltanto il motto dell'azione parallela, ma anche quello di Clarissa. L'azione parallela si avvicina dunque sempre più chiaramente alla guerra, Clarissa sempre più sensibilmente alla follia. Ulrich vede che i suoi pensieri sono sì passati da lui ad Agathe, ma essi ora gli muovono incontro anche come parodia nella « parola d'ordine dell'azione ». D'altra parte Agathe gli è apparsa come « possibilità manifesta » della similitudine e dell'amore; in compagnia di lui essa aveva creduto che « le parole di Ulrich facessero nascere una terra, e non nella sua mente, ma davvero di sotto i piedi » (861). E sebbene ella dimentichi le parole probanti del fratello, dopo la partenza di Ulrich « tutto » le sembra « molto più comprensibile del solito » (851). Ma anche per lei questa vita trova compimento apparentemente soltanto se sottoposta alla parola d'ordine dell'azione: la sua è che il testamento del padre dev'essere falsificato.

I problemi « immanenti », che già si delineano, si manifesteranno più tardi nella vita in comune di fratello e sorella. Tuttavia, prima, Ulrich sperimenta ancora una volta la vita, nella quale è tornato, come la condizione del linguaggio inconsapevole. Quando, dopo una visita, si accomiata dal Conte Leins-dorf, s'imbatte nei manifesti pubblicitari, simbolo del linguaggio quotidiano. Poco dopo, incontra un'astronoma, che sta andando in montagna. Da una parte essa è la tipica scienziata che si muove in un linguaggio tecnico, che per sua natura è atto ad esprimere esatte enunciazioni della sua disciplina. Per il resto, però, parla vaneggiando di natura nello stesso modo dei manifesti pubblicitari. Essa è un esempio dell'« unione di straordinario sviluppo del pensiero concettuale con

un'evidente debolezza intuitiva » (867).

Quanto sia d'altra parte ridicola la « scientificizzazione » dell'intuizione, Ulrich lo sperimenta quando incontra nuovamente Bonadea la quale gli riferisce della comprensione scientifica che Diotima ha raggiunto della vita sessuale. Bonadea reagisce: « Parlarne così, fa passare tutta la voglia! » (888).

La vita, dunque, in cui sono rinchiusi Ulrich e Agathe, è diventata una vita fatta di stereotipi e gerghi specialistici. Così essi sembrano poter vivere per sé solo come « gemelli siamesi », ma ciò è sin da principio soltanto una proiezione, poiché « l'unione assoluta è come la luna davanti alla stanza da letto » (904). Il fallimento del primo tentativo di un'« unione assoluta » comincia nell'attimo del suo inizio. Non solo perché il completo essere-per-sé non si può realizzare, ma anche perché Ulrich e Agathe sperimentano in se stessi la loro diversità ed in particolare proprio in ciò che li avrebbe dovuti avvicinare all'unione assoluta: nel linguaggio, nel dialogo. Esattamente nel momento in cui scoprono per sé il mito delle metà che si appartengono, Ulrich comincia a parlare dell'analogia intesa come il « resto dell'incantesimo di essere uguale e non uguale » (906). Ulrich accenna immediatamente questa originaria differenza nell'unità parlando della concreta esperienza della differenza come « vuoto » « tra gli uomini ». Inizia la delusione di Agathe. Ulrich invece sembra ritornare sulle posizioni dell'ironia che ritrattano la serietà del nuovo linguaggio.

Una lettera di Hagauer, il marito di Agathe, che la ammonisce a tornare, è motivo di irritazione per i due, proprio a causa della sua pedanteria. Ulrich, in certo qual modo, cerca scampo dall'ironia nel riconoscimento del mondo: « Hagauer rappresenta la voce del mondo, anche se essa suona ridicola in bocca sua » (956). Ma seguendo questa voce, egli stesso parla per cliché là, per esempio, dove dice: « Faccio il mio dovere, capisci? Forse come un soldato » (957). Agathe gli ribatte: « Alla fine semplicemente, come il tuo generale » (957), e sia il lettore sia Ulrich sanno che la formula del dovere è già stata usata da Leinsdorf come vuota formula.

Agathe diventa « triste come chi ha perso tutto... era accaduto mentre Ulrich parlava » (961). Ma l'attesa che parla da questa tristezza è problematica quanto il linguaggio stesso di Ulrich: l'attesa che egli avrebbe dovuto *fare* qualcosa di diverso, cioè non accontentarsi di parlare. Con ciò anche il fratello e la sorella sono giunti all'aporia propria dell'azione parallela e di Clarissa: intendere il linguaggio soltanto come inattività dalla quale non sembra esserci nessun'altra via d'uscita se non l'azione.

Agathe vuole uccidersi. Questa sembra essere l'unica azione che le rimane da compiere nella « convinzione profonda della sua inutilità ». Ma, in un mondo di chiacchiere, perfino quest'azione sarebbe facilmente solo una *citazione* nella disperazione. Essa capita davanti alla tomba di un poeta ucciso in quel punto. Agathe crede di potersi identificare con lui, ma nello stesso tempo si ricorda delle osservazioni di Ulrich, a proposito di questo poeta: « ... Quella poesia certamente un po' miope che si esprime nel desiderio di essere sepolti in un punto panoramico, aveva trovato in lui un critico deciso » (965). Contraddittorio sarebbe stato il suo suicidio, mediato da un ruolo altrui, dall'azione del poeta. Per sommo d'ironia Agathe viene richiamata in vita da un Hagauer potenziato, il professore di pedagogia Lindner, e dalle sue parole.

Contemporaneamente, Ulrich incontra l'azione come unità di follia e chiacchiere. Il trasformarsi dell'azione parallela in un manicomio e la costruzione dell'analogia manicomio-azione parallela significano un vero mutamento della condizione che nel primo libro si esprimeva nell'azione parallela. Là le chiacchiere erano topos di una condizione di coscienza universale caotica e vuota, che Ulrich osservava ironicamente e si limitava a commentare. Ora le chiacchiere, unendosi alla follia, diventano una specie di miscela esplosiva. Proprio quell'Ulrich, che parlando con Agathe aveva sperimentato un'altra possibilità di vita come altra possibilità di coscienza, dovrà scoprire che, malgrado tutto, dalle chiacchiere nasce qualcosa di nuovo e di diverso: ma questa cosa nuova è la guerra. Non solo quella che appare nelle battaglie della storia,

ma « la guerra di religione in permanenza », identica all'universale malattia mentale, cioè ad un linguaggio ideologico che non si svolge più per vie incrociate o parallele (la cosiddetta comunicazione), ma si manifesta come una continua e aggressiva gesticolazione di tutti contro tutti e può, in ogni momento, trasformarsi in violenza effettiva di singoli, gruppi, stati e blocchi di potenze.

Agathe incontra di nuovo Ulrich alla grande seduta dell'azione parallela, nella quale Ulrich giunge a tale convinzione. Per tutti e due vale quanto viene detto a proposito di Ulrich in rapporto a quell'azione parallela, che rappresenta l'intera realtà storica: « Non gli importava nulla di quanto succedeva, egli lottava per la propria beatitudine » (1038), ma: non riesce a « immaginarsi come le cose possano procedere » (1039). Tutti e due abbandonano definitivamente il nesso storico-sociale, che il piccolo generale commenta con l'assurda speranza: « La cosa migliore sarebbe che un bel giorno venisse su tutto questo caos un puro folle, voglio dire una specie di Giovanna d'Arco; questi, forse, ci potrebbe aiutare » (1040).

Traduzione di Barbara Camalich

Musil contro Proust?

GIORGIO CUSATELLI

Non c'è dubbio che il nodo di questo convegno sia rappresentato dalla parola *contro*, andata a inserirsi, in modo impreveduto e con esiti poco prevedibili, tra due nomi decisivi della letteratura.

Ci si potrà chiedere se qui *contro* sia proprio quel *versus* cui ci hanno abituati i film americani; ci si potrà affidare alla metafora di una collisione cosmica, immaginando due astri via via deviati dalle loro orbite sino al catastrofico *crash* finale. Resta comunque significativo che Musil e Proust, esploratori di ambiguità, vengano contrapposti in un tempo per eccellenza ambiguo, anzi rassegnato al proliferare di soluzioni che precedono i problemi.

Appare opportuna la determinazione di parametri spaziali e temporali. E, per esempio, è già da approfondire la circostanza che si siano dati appuntamento oggi critici e interpreti di paesi dove la conoscenza dei due scrittori è diffusa in grado diverso e con esiti anche molto dissimili.

Certi francesi, sottolineava di recente Claude David, indulgiano in una lettura storico-sociologica di Musil; mentre è noto che il formidabile recupero di Proust in patria si dispone lungo le direttrici, non sempre necessariamente divaricate, dell'esegesi strutturalistica e psicanalitica. Nei paesi tedeschi, che vantano su Proust inizi folgoranti con le pagine di Benjamin, circa Musil si preferisce, diremmo, prendere tempo, in attesa dei dati che dovrebbero giungere dall'edizione critica dei testi e dalle ricognizioni biografiche. In Italia, invece, probabilmente a ragione, si è più impazienti: su Proust, su Musil, escono saggi di buon rilievo, e si moltiplicano le edizioni (citiamo le due nuove versioni complete del capolavoro proustiano in preparazione presso Mondadori e

Garzanti, citiamo il recente successo dei « Diari » musiliani curati da De Angelis).

Proprio dal momento italiano, come dal più articolato e pluralistico, vale la pena di prendere il via. Ricordiamo che da noi è stata a lungo prevalente, almeno in termini quantitativi, l'adesione a Lukàcs, attraverso una fase iniziale di attenzione all'accezione « moscovita », è una seconda fase di recupero dell'accezione « budapestina »; e che ciò ha promosso un'immagine di Musil quasi esclusivamente virata nel registro della *finis Austriae*; mentre solo da poco, sulla spinta della ricerca storico-filosofica, ha trovato spazio, per lo scrittore di Klagenfurt, l'idea di un eroe dell'utopia negativa.

Nel nuovo quadro, il tipo musiliano di romanzo-saggio tende a trovare ricca giustificazione, posto che ad esso ci si volge coi conforti di un Heidegger ripreso attraverso Gadamer e di un Nietzsche cui ha dato ali l'edizione di Colli e Montinari. Di modo che, per venire allo specifico, quando si ripercorrono oggi le poche righe musiliane riguardanti Proust, e soprattutto quando si riconsidera il complesso diagramma della poetica di Musil, il suo ininterrotto « discorso sulla stupidità », si rischia di sentirsi collocati *du coté de chez Musil*.

Siccome però potrebbe trattarsi del puro e semplice riflesso di un mutamento d'atmosfera, sembra meglio attenersi al basico paragrafo 91 del quaderno 33 dei « Diari », senza mai dimenticare, si capisce, che quel quaderno è da datarsi tra il 1937 e il '41. Constatiamo allora che il valore del tormentato lacerto è sminuito dalla sua finalità pragmatica (Musil intende convincere se stesso, dal fondo della sua frustrazione, di avere ben poco in comune col già trionfante francese), e che la definizione di Proust quale tecnico della segmentazione minimale del tempo (« il giorno descritto in decimi di secondo ») è tra quelle che la critica proustiana considera ormai scarsamente produttive. Poi c'è anche da dubitare che l'autocritica che qui Musil muove alle sue « Vereinigungen » (« Incontri », nell'impropria traduzione italiana), si debba applicare, per estensione, alla « Recher-che ». E si conclude che, tutto sommato, ciò che leggiamo nei Diari », è davvero non molto più che uno scatto d'irritazione, di modesta utilità ai fini di sviluppi ulteriori del discorso.

Più funzionale risulta, invece, riprendere le «

Vereinigungen », per una verifica dei procedimenti. Torniamo al celebre attacco di « Vollendung der Liebe » (« Il compimento dell'amore »):

Era sera e le persiane verdi guardavano sulla strada, in una lunga fila d'altre persiane verdi dalle quali nulla le distingueva. Come palpebre scure e tranquillamente abbassate esse nascondevano il fulgore di quel salotto, dove il tè da una teiera d'argento opaco scendeva nelle tazze con un leggero tintinnio, e poi sembrava fermo nel getto come una trasparente colonna tortile di topazio lieve color bruno-paglia.

Qui è sperimentata a livello narrativo la poetica, più volte teorizzata da Musil, della sospensione del flusso del tempo: in modo apparentemente analogo, restando storicamente esclusa una derivazione diretta, con la tecnica proustiana dell'enucleazione ossessiva del segmento di percezione sensoriale (o « impressione » per Proust). Nel francese, però, l'impressione riceve statuto narrativo solo se veicolata dal meccanismo della memoria; i due termini non sono mai scindibili, metafora e metonimia devono coesistere all'interno del sistema. Mentre ciò non avviene affatto nel testo di Musil, dove l'impressione, captata come puro e semplice « segno » del presente, trapassa subito, senza nessuna controparte dialettica, in metafora-simbolo: il filo di tè che sgorga dalla teiera, da « colonna tortile di topazio » diventa, immediatamente dopo, « come un ponte di metallo durissimo » tra i due, l'asse cioè sul quale si distribuiscono i centri di gravità, rischiosamente equilibrati, di un rapporto coniugale ormai instabile; e la sfera verso cui si proietta la metafora, non è quella del passato, del « tempo perduto », ma quella del futuro, dove appunto tale instabilità avrà il suo luogo. Ecco perché la metafora coagula istantaneamente in simbolo, e serve ad una proposta ideologica che si smaschera quale vera e propria intenzione sociologica (constatazione della crisi dell'istituto matrimoniale, ipotesi di un « compimento » d'esso che debba passarne per la confutazione). Laddove la nota distintiva di Proust, trascritta in termini d'ideologia, è, in assoluto, tutt'al-tro che sociologica, ma addirittura metastorica, e persino metafisica, consistendo nella focalizzazione dell'equazione tempomorte; e risulta,

insomma, per noi del tempo post-borghese, veramente epigonale, nel più alto e sconvolgente senso della parola.

Tuttavia, una conclusione privilegiante Musil come ideologo fruibile *hic et nunc* rispetto a un Proust ormai « religioso », a questo punto appare solo contenutistica: giacché la debolezza poetica delle « Vereinigungen », anche se i critici contemporanei non lo capirono, sta proprio nella persistenza, nei due racconti che dovevano rilanciare l'autore del già fortunato « Törless », di residui di contenutismo naturalistico.

Bisogna dunque spostare l'attenzione verso « L'uomo senza qualità », e non tanto verso ciò che ne resta, quanto verso ciò che ne sarebbe potuto risultare: in altri termini, verso la poetica musiliana.

Di questa poetica, almeno in una certa misura, la metafora più prossima è il *Prinzip Hoffnung* di Bloch: il non-scritto del romanzo di Musil, punto terminale d'un processo nichilistico inizialmente manifestatosi come contrapposizione del saggistico al narrativo, si capovolge non più in pura e semplice denuncia (quale la « lettera di Chandos » in Hofmannsthal), ma nella paradossale proposta di un non-espresso che esprime. Siamo all'opposto dei raggiungimenti proustiani: mentre il tutto-espresso di Proust, metaforizzato dai possessi di materia che ha individuato Jean-Pierre Richard e dai *tic* tassonomici scoperti da Jacques Cazeaux, è arte di un riepilogo del reale finalizzata all'epifania di categorie escatologiche, il non-espresso musiliano può almeno illuderci di essere, di fatto, un non-ancora-espresso.

Niente lo dimostra meglio dell'odierna divaricazione metodo-logica tra una critica proustiana « classicistica » (sapete che oggi si dice strutturalistica) e una critica musiliana « romantica » (si legga, naturalmente, post- e para-marxistica, post-scientista, ecc.)

Dunque il *contro* tra i due grandi nomi, di cui si diceva all'inizio, è certamente attuale, nella misura in cui ravvisa in Musil l'esponente di quel « dopo » in cui sentiamo di vivere. Ma la scelta dell'incertezza è adombrata, come da un fantasma, dalla certezza proustiana, figura di una condizione umana irreparabilmente e definitivamente eterodiretta. Musil *contro* Proust trapassa, nell'attimo di accettazione della morte, in Proust *contro* Musil.

Attimo, costellazione, essenze: sul concetto di tempo in Musil e Proust

ENRICO DE ANGELIS

In un testo dei *Diari* che risale probabilmente al gennaio 1939 Musil scrive: « Quanto poco amo, orologio alla mano, dividere il giorno descritto in decimi di secondo! Per questo a volte mi hanno paragonato a Proust. L'ottimo di essenzialità è qualcosa di diverso dal massimo di impiego di tempo e di analisi particolareggiata. È una distinzione simile a quella fra acribia e precisione logica. Chi non vede nella mia opera l'elemento di lotta non ne vedrà la precisione ma solo quello che si può scambiare per essa. » (*Diari*, 1382-1383).

Questo testo non va preso tutto per oro colato. In una lettera dello stesso periodo (30 gennaio 1939, a N. F. Hansen) Musil dichiara di non aver mai letto Proust; la dichiarazione è tanto più credibile in quanto il giudizio sopra riportato non è certo il più pertinente che si possa dare su Proust. Ma noi possiamo riprendere la questione perché, oltre la lettera delle dichiarazioni musiliane, la contrapposizione è reale e va approfondita. L'atteggiamento dei due autori nei confronti del concetto di tempo è opposto, con tutte le conseguenze che ne derivano.

Che il problema del tempo sia essenziale in Proust è cosa sulla quale non c'è bisogno di convincere nessuno. Mi lusingo di far vedere che anche in Musil esso è importante in un senso meno banale di quel che si potrebbe ricavare dal giudizio appena citato e che dunque il confronto avviene su un terreno cruciale per entrambi gli autori, oltre che per noi stessi. Per l'occasione in Musil ci viene incontro l'allievo di Nietzsche, l'interprete di Nietzsche - cioè un lettore che all'interno di Nietzsche opera una scelta - e il pensatore che tenta di

superare le impostazioni nietscheane. Da nessuna parte troveremo l'espressione « eterno ritorno » ma troveremo la critica del « falso ritorno », cioè della ripetitività, del tempo lineare inteso come concatenazione causale parimenti esteriore e irreversibile, della storia intesa come un miscuglio di consequenzialità, determinismo e caso. Quello che Nietzsche chiamava eterno ritorno diventa in Musil « eterna istantaneità » (*ewige Augenblicklichkeit*, MoE 868/Usq 841) e « stato duraturo » (*Dauerzustand*, MoE 869/Usq 842) - con significativo mutamento terminologico -, diventa proposta di reversibilità e considerazione del capovolgimento istantaneo all'interno della costellazione reale; diventa ricerca di libertà sottratta all'arbitrio, sottratta anche alla pura speculazione senza passaggio all'attuazione pratica e affidata a sforzi collettivi, infiniti e superformali. È a quest'ultima fase che allude l'accenno all'« elemento di lotta » nel giudizio di cui sopra. Sarà mio compito tentare di chiarire questi concetti.

Il tribunale della storia, questa immagine pensata per concedere alla storia un massimo in dignità e in assolutezza rendendola la venerabile ultima istanza, diventa per Musil un oggetto su cui accanirsi per ridicolizzarlo prendendolo alla lettera: le « cento clausole, appendici, transazioni e riserve », « gli avvocati, le spese e i motivi » degradano questo procedimento a un'ottusità che avvelena la vita, salvo presentare la vita stessa come una cosa che va avanti a colpi di carta da bollo, in cui è avvantaggiato chi è amico dei giudici e intimo degli avvocati. In questa visione si trova a suo agio il filosofo della storia, il professore per il quale è ovvio che del presente e del futuro non si capisca nulla, « Ma se invece si guarda indietro, ecco che tutto appare meravigliosamente calettato secondo un ordine e uno scopo... Perciò [...] noi viviamo a ogni istante il mistero di un reggimento miracoloso ». (Usq 164) In questa storia protocollare « ci si sentirebbe a disagio se gli avvenimenti se la svignassero alla buona senza assicurare ancora una volta, come si deve, di essere veramente avvenuti » (174-75); ma a questo provvedono i politici, che si affrettano a mettere i fatti a verbale. Ciò premesso, la storia può mostrare sempre ottimista e sempre positiva, basta che tra un avvenimento e l'altro si lasci colare un po' di tempo: « la storia è ottimista, prende sempre con entusiasmo una decisione

e solo in seguito quella opposta! » (240). È chiaro che questa storia è unidimensionale e conosce solo la spinta in avanti, senza regressi (225). Allora si può rivedere un'altra immagine, dopo quella del tribunale della storia, e analizzare la *historia magistra vitae*; ma allora questi manuali di storia ci appaiono tranquillamente copiazati gli uni dagli altri e i loro autori, « i fortunati modellatori politici della realtà », ci rivelano di avere « molto in comune con gli scrittori di commedie di cassetta; le vicende movimentate che essi producono sono noiose per la mancanza di spirito e di originalità, ma appunto perciò ci mettono in quello stato di apatia e di sonnolenza in cui subiamo qualunque cambiamento. Considerata così, la storia nasce dalla *routine* spirituale e dall'indifferenza, e la realtà nasce principalmente dal fatto che non si fa niente per le idee ». (352). Questa è la storia eroico-politica: tanto formalmente necessaria nei suoi protocolli quanto un imbroglio nella sostanza perché « fatta dal caso e dai suoi campioni » (351). Una storia così intesa è mera ripetizione e cioè il contrario della vita.

Ora questa concezione della storia come protocollo e del tempo come unidimensionale, semplice spinta in avanti, è stata generalmente introiettata e funge da schema alla vita di ciascuno. « Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita [...] la serie ordinata dei fatti somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un "corso" [gli uomini] si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos. » (630). Possiamo così dire di aver passato in rassegna la serie delle naturalezze storiche, che culminano in questa visione lineare del tempo. È perciò comprensibile che *L'uomo senza qualità* non voglia intraprendere « il tentativo di dipingere un quadro storico e di competere con la realtà. » (162). Al contrario, il tentativo di Musil sarà di mostrare che una realtà così intesa non ha senso e che le sue naturalezze sono convenzioni. Se per il filosofo della storia « il presente segue la battaglia di Mohàcs o quella di Lietzen come l'arrosto segue la minestra » (163), a ridicolizzarlo provvede già l'accostamento di queste due naturalezze; la concatenazione degli eventi e l'ordine del menù. Gli strumenti stilistici per raggiungere lo scopo sono

molteplici: essi vanno da accostamenti del genere ad altri più subdoli, insinuati in una sfilza di sostantivi che a una considerazione ordinata non dovrebbero stare insieme, e in generale a spingere la considerazione micrologica fino a che della naturalezza dell'oggetto o dell'evento non resti più nulla, che il suo sistema apparente si dissolva e ne resti solo la spettralità. Il filo del racconto per la verità non si spezza del tutto ma resta come sospeso: il tempo si dilata in modo che all'evento non si arrivi mai, o almeno il più tardi possibile. Di questo staticizzarsi del tempo fanno spia anche alcune notazioni cronologiche che si segnalano per la loro ambiguità: « era primavera, ma una di quelle giornate caldissime che talvolta precedono l'estate come fiocchi di fuoco » (299); oppure: « Era il mese di marzo. “Ma della metereologia non ci si può sempre fidare, a volte ci dà una serata di giugno in anticipo o in ritardo.” » (761).

A volte invece il filo del racconto si mantiene intatto e per contrasto con il resto appare anzi accentuato; ma allora l'intento parodico è evidente, come è evidente che i disgraziati infilzati da quel filo divengono vittime della consequenzialità cronologica, che tiene luogo di causa. È il caso di Soliman e Rachel, in cui Musil sembra aver voluto dimostrare che cosa significa che i libri, come i manuali di storia, si copino a vicenda: Soliman era stato un personaggio reale, il paggio negro di un settecentesco dignitario viennese, e da vivo e da morto aveva avuto successo, prima alla corte di Vienna poi nella letteratura austriaca. Musil lo resuscita e inserendolo nel filo del racconto, facendogli ripetere ciò che è già stato, ne fa un personaggio che non capisce ciò che è e ciò che fa: è semplice vittima della storia alla quale può reagire al massimo con qualche fantasticheria, nemmeno innocua perché costringe anche Rachel alla ripetizione del già stato: la servetta aveva avuto la disgrazia di essere rimasta incinta una volta e a Soliman non viene in mente niente di meglio che metterla incinta una seconda volta. Il filo del racconto di Rachel e Soliman, così ben scandito attraverso il romanzo e contro tutto il resto del romanzo, mostra bene che cosa vuol dire far da materiale alla storia.

In positivo il progetto è un altro: « Si vorrebbe possibilmente far parte delle forze che menano il treno del

tempo. È un compito assai indefinito, e quando si guarda fuori dopo un lungo intervallo si ha l'impressione che il paesaggio sia mutato; ciò che fugge davanti ai finestrini, fugge perché non può essere altrimenti, ma sebbene noi siamo sottomessi e rassegnati ci domina sempre più l'impressione sgradevole di aver già oltrepassato la meta o di aver imboccato la linea sbagliata. E un bel giorno ecco il bisogno frenetico: scendere! Saltar giù! Un desiderio di essere ostacolati, di non più evolversi, di restare fermi, di tornare indietro al punto che precede la diramazione sbagliata. E nel buon tempo antico, quando c'era ancora l'impero austriaco, si poteva in quel caso scendere dal treno del tempo, salire su un treno comune d'una ferrovia comune e ritornare in patria. » (27-28). Dunque in un primo momento il progetto è la revocabilità (30, 240, 746), il cessare cioè di servire da materiale alla storia (348) e riprendere invece in mano il proprio destino.

A un progetto del genere si possono dare risposte sbagliate e una l'aveva data Musil stesso nel *Torless*: consisteva nell'accettazione della metafisica, cioè nella teoria che le essenze fossero oltre le apparenze e fossero fondatrici di queste ultime; che pertanto lo scopo della conoscenza fosse di andare oltre il mondo sensibile per attingere il mondo vero. L'influsso di Maeterlinck e di Eduard von Hartmann aveva condizionato in questo senso la lettura che Musil dava di Nietzsche. Nell'*Uomo senza qualità* Musil riprende il tema del dualismo, per di più con esplicito riferimento a Maeterlinck (125), ma nello sforzo di dargli una soluzione non metafisica. Allora quella che era metafisica si ridefinisce come scissione tra « la superficie e il fondo della figura vitale » (276), è rifiuto della rigidità delle forme create dalla storia per noi o anche da noi stessi in una fase della nostra vita (247, 275), è il rifiuto dell'univocità dell'impresa (125), insomma è l'esigenza della creatività perpetua. Eppure la tentazione metafisica resta forte. Dietro un primo Ulrich, cosciente e critico, c'è un secondo Ulrich che sembra più importante; dietro l'Ulrich loquente c'era un « secondo Ulrich [che] non aveva parole per esprimersi. Le parole saltano come scimmie di albero in albero, ma nel luogo oscuro dove uno affonda le radici, mancano le gentili intermedie. » (148). È un Ulrich che « Aspettava dietro la propria persona, in quanto questa parola definisce quella parte

dell'uomo che è modellata dal mondo e dal corso della vita » (247). Questo Ulrich profondo sembra a due riprese addirittura potersi rivelare, superare le apparenze per imporre la sostanza: « ogni lineamento restava immobile, ma di dentro pareva che ogni atomo avesse mutato di posto. I sensi di Ulrich erano desti, però di ogni persona che incontrava, l'occhio aveva una percezione diversa dal solito, e così l'orecchio d'ogni suono. [...] Il ramicello sull'albero e il vetro pallido della finestra nella luce crepuscolare diventavano un'esperienza profondamente celata nell'intimo, che quasi non si può descrivere con le parole. Le cose non sembravano fatte di legno e di pietra, ma di un'immoralità grandiosa e delicatissima che nel momento in cui veniva in contatto con lui diventava profonda commozione morale. » (148). E un'altra volta si trasforma « l'insieme delle sue sensazioni fisiche », trapassando « a uno stato più molle e più largo »: « soggetto a quella trasformazione poteva essere soltanto il rapporto fra lui e l'ambiente, e di questo rapporto, a sua volta, non il lato oggettivo, né i sensi e la ragione che gli si adeguano soggettivamente; la metamorfosi era quella di un sentimento profondo come le acque del sottosuolo, sul quale questi pilastri della percezione oggettiva e del pensiero poggiavano di solito, mentre ora, smossi, si allontanavano oppure si avvicinavano: questa distinzione infatti aveva perso nel momento stesso ogni significato ». « È un'altro comportamento; io subisco una metamorfosi, e quindi anche le cose che stanno in relazione con me! », pensò Ulrich (643).

E così via attraverso altri tentativi ed esitazioni intorno alla metafisica (come quando si teorizza la distinzione tra « due destini: uno mobile e senza importanza, che si compie, e un altro immobile e importante, che non si conosce mai. » p. 700) finché Ulrich scopre « il punto debole delle sue riflessioni » le quali recuperano in qualche modo la metafisica e la trascendenza quando non chiariscono a sufficienza che non si deve « andare ancora a cercare un risultato che stia al disopra, al disotto, al di là » e che invece occorre rispondere all'impegno « di vivere, con l'aiuto di un amore reciproco, in una condizione terrena così elevata che si può soltanto più sentire e fare ciò che innalza e conserva tale condizione. » (846-7). Allora l'uscita dalla « vita inessenziale » per essere uomini tout court, cioè uomini senza qualità, perde ogni

connotazione metafisica, così come la perdono le nuove correlazioni che si stabiliscono tra le cose (« Anzi direi quasi che le cose non stanno più in alcun rapporto fra loro, perché si tratta di un rapporto sconosciuto, del quale non abbiamo nessuna esperienza, e tutte le altre correlazioni sono smarrite » 738). Ecco che cosa vuol dire percorrere la strada della santità da non credenti (737) o addirittura « in automobile » (727), ecco che cosa vuol dire applicare la matematica e l'ingegneristica alla vita: vuol dire vivere in uno stato di creatività perpetua, rimettendo continuamente in discussione i risultati senza che ciò dia luogo al caos.

L'accettazione della prospettiva metafisica aveva portato ad un compromesso tanto esplicitamente teorizzato nel *Tòrless* quanto esplicitamente negato nell'*Uomo senza qualità*. Si può infatti parlare di « rispettare certe regole esteriori per amore della libertà interiore » (*Usq* 770; cfr. *Tòrless* in *RT* 120) quanto si è convinti che l'uomo interiore comunica con un mondo di essenze per sempre precluse all'uomo esteriore. Ma quando non ci si crede più, questo compromesso appare miserello (144, 255), non regge alle critiche della sorella e somiglia troppo a quell'enunciare regole generali, (768) che è l'elemento anti-nietscheano da Musil deprecato in T. Mann (*PS* 898). Un'altra falsa risposta è quella di Moosbrugger. Questi indubbiamente è il sogno collettivo dell'umanità perché l'umanità civilizzata è repressione e i repressi vogliono pur sapere, magari appunto in un sogno, che ne è di ciò che si è loro tolto. « La nostra civiltà è un tempio di ciò che non sorvegliato sarebbe chiamato follia, ma è anche il luogo dov'è tenuto sotto sorveglianza, e noi non sappiamo se soffriamo di un eccesso o di un difetto ». (743) Ma il mentecatto Moosbrugger, pur tutto invasato dall'unità della sua azione, è « per metà senso che si è formato, per metà non-senso che torna a venir fuori! » È pertanto « un simbolo deviato di quell'ordine » che occorre mettere nella nostra vita (633). Moosbrugger ha capito che « tutto era interdipendente », ha capito a suo modo lo spirito della possibilità e il saggismo (231), ma il suo modo di tenere insieme le connessioni ricorrendo al coltello quando esse « cedono nelle cuciture » (232) può sì rivelare che « sotto l'epidermide le cose spingono e urgono » (ibidem) tuttavia ha il torto di essere una resa. Dunque non è questa l'alternativa e

Ulrich a poco a poco si dimentica e si disinteressa esplicitamente di Moosbrugger (235, 632-633, 711, 746, 811).

Ancora una risposta sbagliata è quella di Walter: la risposta del dilettante, la fuga dell'impiegatuccio nella fantasticheria, in una « soggettività » intesa come « irresponsabilità e mediocrità delle idee » (244), « l'abbandono al proprio capriccio » (353). Walter sarà anche una vittima dei tempi ma questa è l'ultima cosa che possa giustificarlo. E sì che gli piacerebbe: « il pensiero che l'Europa, dov'egli era costretto a vivere, fosse ormai irrimediabilmente degenerata » (Musil forse ce l'ha con Spengler) gli dà un grande conforto: « se fino allora era stato lui il malato, l'inabile al lavoro, adesso era il secolo l'inetto, l'infermo e lui era sano. La sua vita che non aveva condotto a nulla trovava a un tratto una prodigiosa giustificazione, una spiegazione in termini secolari, ben degna di lui; e assurgeva quasi a sublimità di sacrificio quando egli prendeva in mano la matita o la penna per tornare a posarla »⁵⁷. I pretesti di Walter sono troppo comodi, quasi come quelli dei filosofi della storia. Dire che il secolo è malato non vuol dire doversi rassegnare alla malattia: Musil è troppo buon lettore di Nietzsche per ignorare che può permettersi di essere malato solo chi è fondamentalmente sano. E d'altra parte negare il concetto di tempo irreversibile non vuol dire né abbandonarsi all'arbitrio e al capriccio, né demandare ad altri le soluzioni. La fine di una concezione casualistica non vuol dire che non c'è niente da fare né che le cose cambieranno da sé. Vuol dire al contrario che è inutile cercare la causa su cui riversare tutte le colpe (53) o l'eroe su cui riversare tutti i meriti, ma anche che un periodo di transizione può durare « sino alla fine del mondo » se non facciamo qualcosa, cioè « se noi non affrontiamo meglio che fino ad ora i nostri compiti più profondi » (207). « Tocca a noi stessi trovare lo scioglimento del quesito che ci impone » Dio stesso, il quale crea il mondo in base al principio della possibilità, cioè pensando che potrebbe farlo diverso (346). Allora il compito è l'attività. E questa si caratterizza per due aspetti: per la negazione di concetto di dominio e per il suo persistere in una condizione di creatività. Il primo aspetto equivale a dire che Musil nega il concetto di volontà di potenza: su ciò non possono esserci dubbi e Musil ricorre a una propria pregnante terminologia per dissociarsi da quella del

nietzscheanesimo: parla di « passività attiva » (344) e il ricorso alla mistica serve anche ad accentuare questo aspetto. Musil va anzi tanto oltre che non si può trovare nell' *Uomo senza qualità* nemmeno l'immagine - così cara a Nietzsche - della conoscenza come preda, e la sostituisce invece con quella dei fratelli siamesi, con l'accoppiamento della sensazione concava con la sensazione convessa, del vedere che dona col vedere che prende (665-666), insomma con immagini di conciliazione. Ma ciò vuol dire anche che Musil cerca di superare il pericolo cui incorreva in Nietzsche il momento del superamento del caos. Qui Nietzsche reintroduceva il criterio dell'ordine e del dominio, qui poteva farsi strada la volontà di potenza intesa come dominio e sopraffazione. Musil non disconosce affatto il valore delle competenze (347) e in generale della fase organizzativa che permetta di non trastullarsi eternamente, alla Walter, con la giustificazione della malattia e della decadenza. Ma insiste sul momento della creatività e della ricerca in comune. Quest'idea della creatività perpetua spazza via certe esitazioni ancora fatte valere - beninteso in funzione retorica - nel primo volume (278) e spazza via definitivamente il concetto di compromesso. Così la teoria dell'attimo può imporsi. Perché è l'attimo il tempo della creatività perpetua. Stabilito che la morale storica è un complesso di regole in cui un ordine sociale ha deciso di conservarsi e che non è possibile felicità senza morale vera (846) e che poi la morale vera è quella che si pone al di là del bene e del male (772) cioè che esprime di volta in volta la creatività umana senza per questo irrigidirsi in regole e norme, che la morale è dunque il luogo di realizzazione della felicità dell'individuo (797), si arriva alla seguente conclusione: « morale è: coordinare ogni stato momentaneo della nostra vita in modo da farne uno stato duraturo! » (842). Ma ciò equivale a dire che il modello della vita vera è l'« eterna istantaneità della letteratura » (841), che tale modello è la poesia, la quale da sola smentisce le norme sulle quali poggia una società perché « trafigge da parte a parte il senso del mondo, attaccato a migliaia di parole triviali, e ne fa un pallone che se ne vola via. » (355). Ma allora il problema è far sì che la poesia non sia « soltanto uno stato d'eccezione » (930), il problema è insomma fare dell'attimo uno stato durevole: quel che Ulrich

riteneva di aver raggiunto nella sua fase quasi metafisica (148-9) deve essere perseguito razionalmente. A questo è approdata la teoria nietzscheana dell'eterno ritorno. La terminologia è cambiata e questo attimo elevato a stato durevole ricorda piuttosto lo schopenhaueriano *nunc stans*. (Sarà piccante osservare che la teoria è stata mediata a Musil dal non amato Th. Mann della *Montagna incantata*, che aveva tradotto quell'espressione in *statiges Jetzt*; sulla mediazione, l'esame degli inediti non lascia dubbi). Può darsi che il cambiamento di terminologia sia dovuto al desiderio di separare l'attimo libero dal ricordo del ritorno come ripetizione delle stesse cose, può darsi anche che vi sopravviva una qualche nostalgia per la metafisica, che con Schopenhauer si sarebbe trovata meglio a suo agio. Comunque sia, Musil è tanto pronto a insistere sulla rilevanza di questo momento di libertà quanto sui suoi pericoli. Chi si fissa sulla libertà e creatività dell'attimo in quanto uomo singolo « è perduto. Si smarrisce nel crepuscolo. Nella nebbia e nelle puerilità. In una noia indistinta. - Se tu togli dalla nostra vita l'universo, non resta che un ovile senza lupo » (746) cioè un'altra specie di ripetitività: contro il pericolo dei risultati alla Walter non si è mai garantiti.

Il che non vuol certo dire che Musil rinunci a tale attimo. Anzi ne sviluppa a lungo la tipologia attraverso l'immagine del mare: contro il tempo lineare e irrevocabile del ruscello che scorre verso la meta, il mare è invece una condizione (776); e il mare ci interessa inoltre quale infinità, così come appunto è infinito l'eterno ritorno (843). Ma il mare non è il caos: esso impone al sentire « un impegno, un'impostazione di problemi, un severo ordinamento gerarchico » (842). E d'altra parte non è a livello isolato che si può raggiungere tale condizione, a rischio di non garantirsi dai pericoli di cui si diceva. Certo, occorre anche, se necessario, accettare il rischio della solitudine (643) o della asocialità a due (849). Ma non è questo lo scopo, così come non è arrivare alla « unicità » dell'azione geniale quale la perseguono i santoni convenuti in casa di Diotima perché « tanta "unicità" era come l'atmosfera di un camposanto, o il soffio accumulato della caducità, senza vero senso né scopo, senza origine né continuazione » (289). Invece occorre dare alla morale una « mentalità induttiva »

perché essere buoni è molto più difficile di quanto s'è creduto ed esige « una collaborazione altrettanto infinita quanto quella che occorre in tutti i campi della ricerca. » (846); come nella scienza, « le cui leggi vengono cercate in comune e mai considerate inviolabili! » (872).

Questa - ce ne avverte Musil stesso - è l'utopia suprema nella quale tutte le altre si risolvono (MoE 1885).

Sarà ora chiaro che cosa Musil intendeva per « l'elemento di lotta » nella sua frettolosa polemica con Proust e perché in altro contesto definiva la sua opera « una battaglia per il senso ». La soluzione di questa lotta è rimandata all'infinito perché ciò che è degno di vivere va visto « come una linea di confine che la lotta per la verità interiore sposta incessantemente » (*Usq* 297) e « la verità assoluta si trova alla fine dei tempi » (929).

Perciò la teoria dell'attimo duraturo resterà come esigenza che non riuscirà a indicare i termini esatti della sua trasposizione nel campo empirico, né alla fine del secondo volume (1005) né mai. Quando Musil tenterà di avvicinarsi a quell'indicazione potrà farlo solo a patto di far saltare il concetto di forma e di dissolvere il romanzo nella sua vita di scrittore: che è poi il problema del finale mancato.

La ricostruzione del senso passa dunque attraverso un'operazione infinita; finché questa non sarà compiuta si avrà l'obbligo della ricerca e la speranza, mai l'attuazione.

Sappiamo che in Proust le cose stanno diversamente: l'arte ci garantisce la conoscenza delle essenze e di conseguenza quella dei loro rapporti con le varie determinazioni della vita (Deleuze); e in questo modo rappresenta una vittoria sul tempo e sulla morte, la loro negazione (Beckett), permettendo quella che Benjamin chiama felicità sotto forma di elegia, « l'eterna ripetizione, l'eterna restaurazione della felicità prima e originaria ». Di conseguenza per Proust l'arte può dare una pienezza di senso attraverso una pienezza di relazioni, cioè attraverso la serie tendenzialmente infinita delle connessioni, che giustificano un'esperienza al di là del suo fluire lineare nel tempo e quindi inseguendo le anacronie fin nella microstruttura (Genette). L'attività artistica è dunque per Proust attività suprema e rivelatrice della verità; perciò ha

diritto di avvolgersi su se stessa, di ricominciare il libro quando è stato appena finito, di non rimandare ad altro.

Musil non avrebbe mai accettato tale posizione. Anch'egli voleva il superamento del tempo lineare ma non l'avrebbe mai dato per realizzato in un'opera d'arte né comunque nell'attività artistica. Questa gli serve come metafora di ciò che potrebbe essere se si riuscisse a farla diventare collettiva, durevole e non-libro. Ulrich che a un certo punto parla di suicidarsi, spiega che potrebbe ugualmente scrivere bene un libro; ma, meglio ancora, vuole uscire da quell'alternativa morte-libro che sembra piuttosto una uguaglianza. Di fatto Musil non uscì mai dal suo libro ma l'importante per lui era presentare l'infinito delle relazioni come frontiera mobile, dunque mai concluso. Proust dà il senso come raggiunto, e poi mette subito in circolo infinito il suo libro. Musil sposta all'infinito la raggiungibilità del senso e la sposta fuori del libro. Io non credo che occorra scegliere fra queste alternative - fra l'attuazione artistica (la verità conosciuta con certezza) e l'attuabilità collettiva e globale (la verità come tentativo) - ma piuttosto cercare l'anello mancante. E questo mi pare Benjamin, il che ci spiega come mai hanno insieme successo Benjamin e Musil quando pure il primo giudicava il secondo uno scrittore più intelligente del necessario. Benjamin ci assicura con Proust che la pienezza di senso è nel recupero di tutto il passato, nella citabilità di questo in ognuno dei suoi momenti, cioè nella vittoria sul tempo; ma anche ci avverte che solo l'umanità redenta potrà permetterselo, cioè rimanda l'attuabilità se non proprio all'infinito, certo molto lontano. E l'attuazione non è nemmeno certa perché se il compito del filosofo è fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo, occorre ricordare che tale pericolo è di ridursi a strumento della classe dominante, cioè di arrivare a una attuazione che in realtà è il proprio opposto (Musil avrebbe detto: è il tornare a emanare leggi). L'attuazione è vincolata alla possibilità di far saltare il continuum della storia, alla possibilità di sostituire il tempo omogeneo e vuoto con quello di tempo-ora. Ma niente garantisce che attraverso questo tempo-ora faccia capolino il Redentore, che Musil aspettava in un primo momento, ma in cui nell' *Uomo senza qualità* ha rinunciato, lasciandone l'attesa

a chi ha speranze più facili (171, 190).

SIGLE USATE

Diari = *Diari*, Einaudi, Torino 1980.

Usq = *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972.

MoE = *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *Gesammelte Werke*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1978.

PS = *Prosa und Stucke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. Essays und Kritik*, in *Gesammelte Werke* cit.

RT = *Racconti e Teatro*, Einaudi, Torino 1964.

La rivelazione

GERARD-GEORGES LEMAIRE

a Patrizia

1. *L'eterno ritorno del classicismo*

Contrariamente a R. Musil, che considera l'arte come una rappresentazione violenta della realtà (« vuole la conquista, non la pace »)¹, che non concede se non un'autentica rivelazione attraverso un gesto di brutale rottura che metaforizza la teoria nietzscheana della guerra, Marcel Proust concepisce le metamorfosi obbligate dell'espressione artistica come la costante invenzione di un nuovo classicismo. Ma il classicismo difeso da Proust è l'opposto dello spirito accademico. Egli condanna senza appello gli scrittori e gli artisti che si rifugiano dietro la figura emblematica e tutelare degli autori del passato: « Coloro che imitano i classici, nei loro momenti migliori, non ci procurano altro se non un piacere di erudizione e gusto che non ha grande valore »². In un certo senso, è da un anti-classicismo tanto veemente quanto quello dei romantici che fa derivare la sua apologia dell'arte classica. Infatti, il classicismo proustiano non riconosce nessun periodo privilegiato, nessuna scuola, nessun stile che riesca a prevalere sugli altri: « ... i grandi artisti che furono definiti romantici, realisti, decadenti... ecc., non furono mai capiti, ecco ciò che chiamerò classici... »³. Ogni inizio di stile è l'inizio di un classicismo senza nome, senza il precedente minore. È d'altra parte la dimensione imprevedibile, quasi sconcertante, dello stile che garantisce la perennità dell'arte, di questa classicità, che è il solo valore che dividono i « classici non ancora riconosciuti »⁴.

Proust difende l'ipotesi di una immaginaria filiazione nella

storia che non conosce momenti di sosta: « La continuità dello stile non è compromesso ma assicurato dal perpetuo rinnovarsi dello stile ».

Ma questa genealogia non può attuarsi se ogni cristallizzazione stilistica segna un capovolgimento profondo se non totale della definizione dell'opera. Il movimento di rottura che implica per la sua stessa natura non tende tuttavia a introdurre fattori di squilibrio o di *décalage*, ma piuttosto ad una rivalutazione armonica. Non prende a caso l'esempio dell'Olympia di Manet. Questo quadro ha provocato uno scandalo e da questo scandalo è nata un'idea dell'arte che impone le sue leggi attraverso un colpo di forza iconoclasta. Proust descrive l'episodio dell'Olympia con un'ottica esattamente contraria: « Manet aveva un bel sostenere che la sua Olympia era classica e dire a coloro che la guardavano: "Ecco ciò che giustamente ammirate nei maestri", il pubblico non vedeva che il ridicolo »⁵. Di modo che l'attitudine panflettaria e provocatoria di Manet si modifica nella delimitazione di un territorio estetico il cui risultato notifica non solo la sua credibilità, ma anche e soprattutto la sua definitiva iscrizione all'ordine perfettamente coerente di questo eterno ritorno di stile, garante della sua eternità nel tempo e della sua facoltà di riprodursi senza divenire una parodia.

Nei suoi saggi Marcel Proust dichiara Baudelaire uguale se non superiore a Racine. Edouard Manet è ai suoi occhi più classico di Ingres. In questa prospettiva « capovolta », che insieme nega e fa trionfare il modernismo, lo stile non ha dunque altro fine se non il suo rinnovarsi che, contemporaneamente è identico a se stesso, valore assoluto e incontestabile dell'arte nella storia, tranne che per la dipendenza dalla storia.

2. La vela immobile

L'arte come l'intende Proust, si presenta sempre sotto l'aspetto di una doppia correlazione: la scrittura si dà per modelli, da una parte la musica, dall'altra la pittura. Questo riferimento alle arti plastiche, raramente evidenziato nella «

Recherche du temps perdu » è probabilmente più fondamentale dell'onnipresente utilizzazione della figura musicale, che fa sembrare l'immaterialità, la trasmutazione della materia nello scambio simbolico che vidima l'essenza delle cose e la mette in evidenza. L'« inizio del mondo » che Gilles Deleuze considera come un « inizio radicale assoluto »⁶ trova risonanze metaforiche nella « sonata bianca » o nella potenza dematerializzante di Richard Wagner.

Ma è prima di tutto la pittura, che offre a Proust l'« analogon » più pertinente. L'andatura di Proust presenta in questo punto qualche analogia con quella di Henry James, almeno per il fatto che ambedue analizzano il lavoro del pittore come largamente equivalente a quello dello scrittore. Per James, il romanziere deve comporre « quadri » mettendo in gioco relazioni sempre più complesse e avviluppate in uno spazio ristretto. Egli arriva progressivamente a percepire la composizione essa-stessa, nel suo dettaglio più stretto. Come un incastro di tasselli autonomi. Generalizza il suo punto di vista fino ad applicare questo principio all'insieme della struttura narrativa e principalmente ai paragrafi. In Proust, niente di così sistematico. Nondimeno è vero che l'organizzazione interna della frase ricerca un effetto di ispirazione pittorica.

La pittura interviene nella sua scrittura come la contropartita spaziale di ciò che la musica, nel tempo dell'esecuzione musicale, genera: il momento « dove la parola dalle onde ritmiche diventa canto » è l'esatto equivalente del « palpito visibile [che] si solleva eternamente nella vela immobile »⁷. Questi due momenti apparentemente in contraddizione autorizzano, per la loro stretta interdipendenza, l'avvento dell'immagine, obiettivo ultimo dell'esercizio supremo dello stile.

Là dove James tenta di ricongiungere e al tempo stesso di superare la maestria del pittore, trascinato dalla volontà di rivaleggiare con un'arte capace di presentare tutte le relazioni in uno spazio conciso che è concesso di abbracciare in un sol colpo d'occhio, Proust integra le articolazioni pittoriche in una catena di rapporti che descrivono circonferenze sempre più larghe, fedele alla sua idea di un lavoro al telescopio. Egli non fissa né rinserra l'immagine come fa James, ma le accorda un

campo che si approfondisce in spirali senza per altro farle perdere la sua chiarezza, la sua particolarità e la sua presenza. Ciò che si allontana nella vita si riavvicina.

3. *Una cosa mentale*

Musil e Proust sono entrambi persuasi che l'arte non arriva concettualmente alla rappresentazione ma che si stabilizza nella sensibilità.

Se il primo spera, come dichiara ne *L'Indecente e il malato nell'arte*⁸, di poter cavare una giustificazione della sua immersione nel dominio della conoscenza pura, - una giustificazione che lo riavvicina alla scienza dal momento che niente si presume debba esser sottratto al suo investigare - il secondo lo riconosce come un aumento di sapere, che l'intelligenza non saprebbe afferrare o che potrebbe ridurre a niente: « Si tratta di tirare fuori dall'inconscio, per farla entrare nel dominio dell'intelligenza, ma cercando di salvaguardarle la vita, di [non] mutilarla, di farle subire le minori perdite possibili, una realtà che la sola luce dell'intelligenza sarà sufficiente a distruggere, pare »⁹.

Quando Proust colloca ogni produzione artistica, la scrittura compresa, sotto la definizione che Leonardo da Vinci ha avanzato a proposito della pittura (« *Cosa mentale*, detto da Leonardo da Vinci per la pittura, può applicarsi a tutte le opere d'arte »)¹⁰, designa un tipo di realtà che ingloba il termine di *intellettuale*. In un certo qual modo, l'arte sarebbe un'attività intellettuale suprema che oltrepasserebbe il registro dell'intelletto al quale mancherebbe il potere di forzare i suoi limiti cognitivi.

In *Proust e i segni*, Gilles Deleuze ha voluto dimostrare che esiste ne *la Recherche* una specie di sfida costante lanciata alla filosofia. Egli vede in Proust colui che denuncia la convenzione del filosofico, una convenzione accompagnata da un'assenza di convinzione: « Alle verità della filosofia, manca la necessità, e le grinfie della necessità »¹¹.

Questa necessità, Deleuze la paragona a una forzatura, un obbligo imperioso che sarebbe il dinamismo stesso del

pensiero: « Infine, i segni dell'arte ci forzano a pensare: essi mobilitano il pensiero puro come facoltà delle essenze. Essi separano, mobilitano, costringono ciò che dipende almeno dalla sua buona volontà: l'atto di pensare esso stesso. (...) Sotto i segni dell'arte, apprendiamo ciò che è il pensiero puro come facoltà delle essenze, e come l'intelligenza, la memoria o l'immaginazione la diversifichino rispetto alle altre specie di segni »¹².

Ciò a cui la filosofia non può aspirare, è l'integralità di ciò che si pensa nei percorsi del pensiero, i percorsi stessi. Ed è questo che l'arte ha il privilegio incontestabile di realizzare dal momento che altro non è se non il ritorno del pensiero su se stesso, «... come se pensare molto, profondamente, fosse giustamente pensare con una tale deferenza da non lasciarsi sfuggire niente del pensiero »¹³.

La rappresentazione de « l'atmosfera intellettuale di questo mondo »¹⁴ è finalmente l'inverso di ciò a cui punta la filosofia. E se Proust attinge le essenze, trovandosi in qualche modo in linea retta con la tradizione platonica, le fa scaturire nella costruzione di immagini o di scene forgiate ai limiti di incontri, di collisioni, di riduzioni spesso contraddittorie, cioè contro ogni epurazione, ogni riduzione e avendo come ultima conseguenza l'emergenza di pensieri rfigurati, affrancati dalla dipendenza al mondo, alla natura, al reale nella sua accezione più larga, e non essendo più che l'essenza della sua libertà che può allora diventare visibile.

4. L'esilio intellettuale

Se le opere d'arte degne di tale nome sono create « in virtù di un'altra Legge rispetto al nostro mondo »¹⁵, a quale mondo appartengono, di quale realtà sono ambasciatrici?

A proposito degli artisti, Proust propone una missione che non è lontana da ciò che Thomas Carlyle ha abbozzato in *The Poet as Hero*: quando evoca la personalità di Gustave Moreau scrive: « Senza dubbio quest'uomo rimane in una certa misura santificato. È una specie di sacerdote la cui vita è votata al servizio di questa divinità (...). La sua casa è per metà

chiesa e per metà canonica » ¹⁶. Avvicinando l'arte ad una attività sacerdotale, sacra per eccellenza, Proust è ora lungi dal legarla alla parola profetica come supposeva Carlyle che separava le lettere di « *Poet* » dalla parola « *prophet* ». E la ragione è che gli artisti proustiani non possono che essere scissi dall'universo, separati dalla società. Sono definitivamente esiliati: « Il resto della loro vita è una sorta di esilio spesso volontario, non triste, ma deprimente. Poiché sono esiliati intellettuali... » ¹⁷. Dunque la loro carica ecclesiastica non può mutarsi in un ideale romantico, politico o evangelico (essi non lottano per l'umanità, ma se combattono, è nella solitudine, contro essi stessi) ma non ritornano ora all'altro versante del romanticismo per il quale domina l'humour, l'ironia, il nichilismo.

Il punto d'arrivo dell'artista è « sfrondarsi del divino che è in lui » ¹⁸. La sua santità è il dono della sua opera, che è il suo desiderio esclusivo e divorante (« non esiste reale per lo scrittore se non ciò che può riflettere individualmente i suoi pensieri, vale a dire le sue opere ») ¹⁹ e da cui si esclude nella morte per assicurargli la sua eternità, proprio come precedentemente, mentre viveva, egli ha desiderato con tutte le forze distruggere il suo « io individuale », insomma di dare la morte a se stesso. A cominciare da là, « colui che a momenti era dio e viveva per tutti, non è più che dio, non esiste più per sé ma per gli altri » ²⁰.

Non consacrandosi se non alle sue tele, il pittore fa astrazione della sua esistenza in favore di quella dell'opera che egli fa risalire alla loro apparenza. Proust trova una metafora per questa ascesa ed è curiosamente quella del museo. Egli mostra Gustave Moreau allontanarsi sempre di più dal contingente e metamorfizzare il suo atelier in santuario: « La sua casa era già quasi un museo, la sua persona non era già più che il luogo dove si realizzava un'opera » ²¹.

Ma il museo non era nel suo spirito una necropoli o un immenso memoriale sconsacrato: incomincia il suo saggio su *Rembrandt* proclamando che « i musei sono case che danno asilo ai pensieri » ²².

Proust, insomma, suggerisce un adeguamento perfetto dell'opera giunta al suo apice e del museo. La realtà del lavoro artistico è la costruzione di questa architettura vivente che non

è terminata se non quando è diventata inalterabile.

L'arte - museo ha una funzione specifica che è quella di rivelare e di svelare. Ma questa funzione è un po' tautologica, essa non rivela né svela che una sola ed unica realtà, che nasce e ritorna al suo vero punto d'origine - l'opera stessa: « Un quadro è una specie di apparizione di un angolo di un mondo misterioso di cui conosciamo alcuni altri frammenti che sono le tele dello stesso artista »²³.

Dal momento che si tratta di « far scaturire la verità e la bellezza di un luogo »²⁴, o di non importa quale « oggetto », verità e bellezza si vedono attribuire un valore indiscutibile, che niente può confutare, e che è impossibile verificare.

L'opera d'arte, trasformata in un museo chiuso, dichiarata allora « classica » svolge una funzione paradigmatica. Ne *Il pittore*, Proust evidenzia i due effetti esemplari di quadri, come quelli di Monet: essi scoprono dapprima « l'essenza incantata »²⁵ delle cose, ciò che non è senza relazione alle teorie di Fichte, eccetto che nessun sistema arriva poi ad inglobare l'insieme dei fenomeni estetici, poiché ogni opera genera i suoi codici e in essi si risolve; in seguito, « essi ci mostrano anche il nutrimento celeste che può trovare la nostra immaginazione nelle cose meno determinate... »²⁶.

Il mondo all'interno del mondo, che non può essere ridotto a cose già conosciute, frutto dell'isolamento e della prigionia, è dipinto su « specchi non meno magici chiamati quadri », specchi che non riflettono ma svelano questa « realtà ».

La realizzazione liberatrice dell'arte passa per una domanda.

- « È là? » - e conduce ad una certezza: « Ecco »²⁷.

Da questa certezza e da altre certezze esse possono fuoriuscire. (« È così » aggiunge Proust « che i poeti non muoiono completamente e che la loro vera anima (...) ci è, in un certo qual modo, salvaguardata »)²⁸. L'arte non fonda dunque la sua causa su niente - salvo, probabilmente, sull'idea che essa è eterna a cominciare dal momento in cui essa assicura, da un'opera alla successiva, il suo potere incondizionato: « Il pittore ci guarda, non osiamo dire che egli ci veda. (...) La sua visione continua ad essere vista, è davanti a noi, è tutto ciò che ci fa vedere »²⁹.

Appendice

Le due anime: il tradurre

Lo scrittore, l'artista, è colui che intraprende una ricerca la cui conclusione è la distinzione tra due anime: l'anima volgare e l'anima interiore. La prima deve recedere a beneficio della seconda, intransigente e insaziabile. Il sacrificio che questa « ricerca » esige è in primo luogo una messa a nudo, un « oblio » letterale di tutto ciò che è estraneo all'« anima vera »: « L'ispirazione è il momento in cui il poeta può penetrare nella parte più interiore di quest'anima. Il lavoro è lo sforzo per restarci interamente, per non mescolarci niente di esterno mentre scrive o dipinge »³⁰.

La penetrazione dell'anima poetica e la sua descrizione appassionata richiedono un'iniziazione, un « metodo » che, senza nulla spartire con quello di Loyola, non richiede altro che una disciplina e un rigore implacabili. Queste tappe, Proust le divide in tre: « Dapprima le opere di un uomo possono somigliare più alla natura che a lui stesso. Ma più tardi, questa essenza di se stesso che ogni contatto geniale con la natura ha stimolato nel primo momento, la feconda più completamente. E, verso la fine, appare visibile che non è più quella la realtà, e che egli lotta sempre di più per renderla nella sua interezza »³¹.

La bellezza stessa può essere abbandonata così improvvisamente finché questa realtà nasca ed esprima la sua necessità. L'importante di conseguenza, ad eccezione del resto, è di attaccarsi a questa luce che farebbe il « giorno » stesso del pensiero creatore, a « la specie di giorno particolare in cui vediamo le cose, al momento in cui pensiamo in una maniera originale »³², in altri termini, di essere « occupati unicamente dall'impressione o dall'idea di tradurre »³³.

Il poeta, man mano che progredisce nel senso de « l'anima interiore » si fa traduttore. Le leggi della traduzione, che sono anche per Proust le leggi della reminiscenza e del riconoscimento, sono decretate nell'escrescenza di un labirinto circolare che è costituito da un numero di associazioni

metaforiche, come altrettanti pittogrammi legati in espansione continua. Più il circolo cresce e più si avvicina dal centro di questa anima una cripta di risonanze iconiche. Il suo centro si materializza alla periferia di questo mondo dove « il sole tramonta spesso, dove le colline selvagge hanno sulla loro sommità dei templi e dove se un uccello segue questo poeta e se un fiore cresce in questa valle, è in virtù di altre leggi che le leggi del nostro mondo, leggi che [ordinano] all'uccello di distinguere il poeta, di seguirlo, di restare attaccato a lui, nonostante che nel suo volo si agiti intorno a lui, esiste una sorta di saggezza preziosa, e che questo fiore cresca in questa valle vicino a questa donna perché questa donna deve morire, che questo fiore è il fiore della morte e che nel fatto che sia spinto là, c'è come un presentimento, e nella [sua] crescita rapida come una specie di minaccia crescente, e che sembra guardarla, sentire il suo ultimo istante »³⁴.

La gravitazione del senso, nella concertazione folgorante dello sconcertante, per la seduzione ininterrotta dai cicli dei geroglifici analogici, in un gioco infinito di lama, dove il lontano, l'aleatorio, l'incidentale formano i « colori e gli esseri intellettuali »³⁵, tale si dona l'anima interiore e tale si dona l'arte della *Recherche*.

Traduzione di Marina Grimaldi

NOTE

¹ *La conoscenza del poeta*, Robert Musil, Tasco, Sugarco Edizioni, 1979, pp. 41-42.

² [*Classicisme et Romantisme*], Marcel Proust in *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Ives Sandré, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1971, p. 617.

³ Idem, p. 618.

⁴ Ibidem, p. 617.

⁵ Ibidem, p. 617.

⁶ *Proust et les signes*, Gilles Deleuze, « Perspectives

critiques », PUF, 1964-79, p. 57.

⁷ [*Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 671.

⁸ *La conoscenza del poeta*, op. cit.

⁹ [*Enquête sur le renouvellement du style*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 641.

¹⁰ Idem, p. 640.

¹¹ *Proust et les signes*, op. cit., p. 116.

¹² Idem, p. 120.

¹³ [*Rembrandt*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 662.

¹⁴ [*Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 669.

¹⁵ Idem, p. 669.

¹⁶ Ibidem, p. 671.

¹⁷ Ibidem, p. 672.

¹⁸ Ibidem, p. 671.

¹⁹ Ibidem, p. 674.

²⁰ Ibidem, p. 672.

²¹ Ibidem, p. 672.

²² [*Rembrandt*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 659.

²³ [*Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 669.

²⁴ [*Le peintre. Ombres-Monet*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 669.

²⁵ Idem, p. 676.

²⁶ Ibidem, p. 676.

²⁷ [*Rembrandt*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 661.

²⁸ [*Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 671.

²⁹ Idem, p. 671.

³⁰ Ibidem, p. 670.

³¹ [*Rembrandt*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 660.

³² Idem, p. 660.

³³ [*Enquête sur le renouvellement du style*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 640.

³⁴ [*Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*], in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., pp. 669-670.

³⁵ Idem, p. 670.